KAZUO OHNO

Treino e(m) poema

n-1 edições

大野一雄

As lições de butô do dançarino Kazuo Ohno [1906–2010] sempre foram um enigma, tanto para os estrangeiros como para os próprios japoneses. O estranhamento parece ter sido o seu principal ponto de partida, como um exercício interminável de percepção do corpo, da memória, da vida e da morte. Nada é literal nem reproduzível. Por isso, esta tradução poética do universo metafórico de seus treinamentos, ocorridos entre o final dos anos 1970 e 1997, não deve ser lida como um manual de instruções; e sim como o testemunho de um artista, diluído na experiência da vida por um fio — ali onde o abismo das palavras e do corpo se encontram em movimento, transformando luz, inseto, coração e flor em estados de vida.

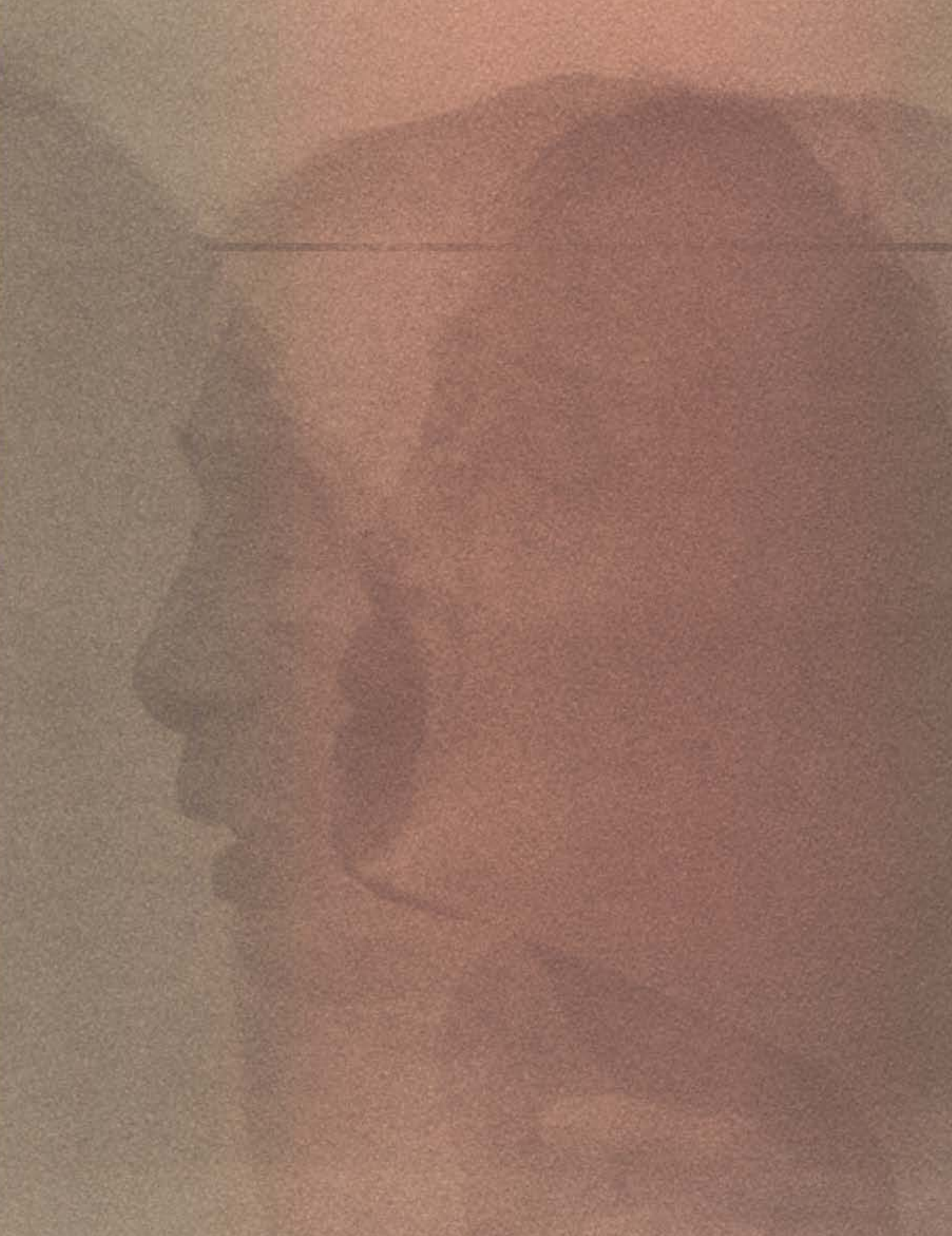
CHRISTINE GREINER

JAPANFOUNDATION

大野一雄舞踏研究所
Kazuo Ohno Dance Studio

canta
co.ltd

ISBN 9788566943153



Treino e(m) poema

Treino e(m) poema

Título original: **Keiko no kotoba**

© Film Art Sha / Kazuo Ohno Dance Studio, 1997
© n-1 edições, 2016
ISBN 978-85-66943-15-3

Coordenação editorial **Peter Pál Pelbart**
e Ricardo Muniz Fernandes
Assistente editorial **Isabela Sanches**
Tradução **Tae Suzuki**
Revisão técnica **Rita Kohl**
Revisão **Monica Paes, Humberto Amaral**
Projeto gráfico **Érico Peretta**
Colaboração **Hideki Matsuka**
Imagem de capa **Akira Inoue**

A reprodução parcial deste livro sem fins lucrativos, para uso privado ou coletivo, em qualquer meio impresso ou eletrônico, está autorizada, desde que citada a fonte. Se for necessária a reprodução na íntegra, solicita-se entrar em contato com os editores.

apoio

JAPANFOUNDATION
大野一雄舞踏研究所
Kazuo Ohno Dance Studio
canta
co. ltd

n-1 edições
Impresso em São Paulo | Abril, 2016
n-1edicoes.org

KAZUO OHNO

Treino e(m) poema

Tradução Tae Suzuki

n-1 edições

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ohno, Kazuo
Treino e(m) poema / Kazuo Ohno ; Tradução de Tae Suzuki. – São Paulo : n-1 edições, 2016

Título original: Keiko no kotoba.

1. Dança – Japão 2. Dançarinos – Japão – Biografia
3. Ôno, Kazuo, 1906–2010 I. Título.

A publicação desta tradução é dedicada à memória
de Takao Kusuno e Felícia Ogawa.

9
Apresentação, por Toshio Mizohata

15
Prefácio, por Lígia Verdi

23
Entendi — mas o que você entendeu?

71
Tentem, por favor, por isso *nothing*

119
9.9.1989

137
O amor existe, imperceptivelmente

195
É através do espírito que o vento sopra

241
Posfácio, por Éden Peretta

Apresentação[1]

por Toshio Mizohata

Os 154 aforismos apresentados neste volume foram originalmente transcritos a partir de gravações em fitas cassete feitas ao longo dos workshops promovidos por Kazuo Ohno em seu estúdio, em Kamihoshikawa, subúrbio da cidade de Yokohama. Gravados em sua maior parte por participantes desses workshops, as quase 120 horas de fita datam de três períodos: antes e depois da estreia da performance essencial de Ohno, *La Argentina Sho* [Admirando La Argentina], em novembro de 1977; final dos anos 1980; e, por último, entre 1995–1996. Escutei, junto com os editores da Film Art Sha, cerca de um quarto dessas fitas, transcrevendo tudo aquilo que podia ser decifrado. *Treino e(m) poema* é a versão editada dessas transcrições, distribuídas em cinco seções diferentes segundo critérios por nós escolhidos. Cada segmento apresenta de maneira livre os pensamentos, as ideias e as reflexões de Ohno sobre temas específicos, sem levar em conta a ordem cronológica. Desde o início planejamos tornar esta coletânea um ponto de partida para o leitor mergulhar imediatamente, a partir de qualquer página, no universo de Ohno. Com exceção do terceiro capítulo, os trechos que integram este livro foram selecionados depois de um longo e aprofundado estudo dessas transcrições. Em contraste com esse processo de escolha, o terceiro capítulo, "9.9.1989", consiste no registro literal da fala feita por Ohno no workshop realizado naquele dia. Ali, nenhuma simplificação foi feita, e a interferência editorial foi mínima. Essa transcrição em particular é apresentada de maneira integral com o objetivo de permitir que o leitor vivencie o fluxo natural de fala de Ohno.

---

[1] Uma primeira versão deste texto foi publicada em inglês em *Kazuo Ohno World*. Trad. de John Barrett. Connecticut: Wesleyan Univesity Press, 1997. A versão aqui presente, um pouco menor, sofreu ligeiras adaptações.

O estúdio no qual os workshops eram realizados fica num terreno localizado atrás da casa da família Ohno. Em 1961, os dirigentes da escola da Missão Batista Soshin, na qual Ohno trabalhava, lhe ofereceram as tábuas retiradas dos prédios da escola, que na época estavam sendo demolidos. Com elas, Ohno construiu o teto, o piso e as janelas de seu estúdio, que desde então vem sendo progressivamente renovado e reformado. Esse recinto de madeira branca, com quase sete metros de largura por catorze de profundidade, serviu como seu espaço pessoal de ensaio e como sede para os workshops, realizados duas vezes por semana. Não se trata de um estúdio de dança típico: trajes e objetos de cena ficam espalhados pelo chão e pendurados nas paredes, e não há nem barra de exercícios nem espelhos. Ao entrar no estúdio, é possível que um visitante se sentisse entrando num dos quartos da casa de Ohno.

Ainda que nunca tenhamos feito as contas, não seria exagerado dizer que um número expressivo de pessoas participou dos workshops durante os cerca de trinta anos de sua existência. Parte considerável dos frequentadores não era de estudantes no sentido estrito do termo; eles vinham de todos os lugares, uma vez que os workshops não eram elaborados exclusivamente para dançarinos ou performers. Vinham de perto e de longe — muitos até cruzavam oceanos para estudar com Ohno. Havia idosos, pessoas de meia-idade e jovens. Alguns compareciam a uma única sessão; outros frequentavam religiosamente cada workshop. Alguns somente assistiam e escutavam; outros participavam de maneira ativa. Ohno não exigia nenhum tipo de qualificação ou experiência de palco daqueles que desejavam participar. Na verdade, não lhes perguntava nada. Não havia cronogramas ou exercícios definidos, e rostos novos eram vistos a cada sessão. Era impossível prever quem ou quantas pessoas viriam num determinado dia. Mas quaisquer que fossem as variáveis, o modo como Ohno conduzia aqueles workshops nunca mudava.

Talvez o que mais confundisse quem comparecia ao seu estúdio é que Ohno deixava perfeitamente claro que não tinha nada a ensinar. Ainda assim, enquanto planejava seus workshops, ele colocava inúmeras questões a si mesmo. Via de regra, Ohno preparava sua fala através de anotação rápidas e de rascunhos de ideias sobre um tema específico; e o fazia na mesma manhã — ou na noite anterior — do dia em que daria sua aula. Quando chegava a hora de se dirigir aos presentes, no entanto, tudo o que havia preparado escapava de sua memória — em suas palavras, "tudo simplesmente desaparecia". Na aflição de transmitir sua mensagem, Ohno acabava falando a respeito de um assunto em tudo diferente daquele que havia previsto de início; falava, porém, com uma convicção tão esmagadora que parecia colocar sua própria vida em jogo. Ohno parecia tentar criar algo novo de fato, desesperadamente, e não apenas apresentar um discurso preparado de antemão.

Sua longa fala de abertura durava mais de meia hora; e ela quase sempre tratava dos mesmos tópicos, repetidos várias e várias vezes, quase à exaustão. Contudo, ao se repetir, Ohno procurava, obstinadamente, induzir os participantes ao confronto com aquilo que considerava a questão mais fundamental para um aspirante a performer: o que há para se aprender neste workshop? O ponto de partida era o mesmo para todos — um workshop sobre workshops. Perto do final da fala de abertura, Ohno selecionava uma música, sugerindo temas ou imagens a partir das quais os participantes deveriam improvisar. Esse era o padrão estabelecido há mais de uma década: um Ohno inspirado e inspirador que encorajava os participantes enquanto observava seus movimentos. Alguns anos antes, Ohno apenas assistia aos workshops, sem comentar nada; mas de 1977 em diante, ele passou a participar ativamente deles. Essa sua "abertura", por assim dizer, coincidiu com seu retorno da aposentadoria, a qual fora acompanhada por uma longa ausência da cena pública. Esse mesmo ano também presenciou seu renascimento no palco, com a apresentação, pela primeira vez, de *La Argentina Sho*.

As falas de Ohno não são de maneira alguma improvisadas. Ainda que fossem eventualmente expressas de forma um tanto quanto retorcida em razão de seu modo idiossincrático de falar, sua mensagem, apesar de tudo, estava longe de ser vaga. O que ele tinha a dizer é de uma clareza patente, mesmo que algumas vezes não terminasse suas frases, que frequentemente omitisse os sujeitos de suas orações ou que ocasionalmente misturasse citações de outras fontes com suas próprias palavras. Mesmo sem ser fluente em inglês, Ohno não deixava que isso o impedisse de tentar passar sua mensagem: era comum que pincelasse sua fala com termos do inglês ou de outras línguas, acompanhados de seus equivalentes em japonês. Devido à presença de diversos estudantes estrangeiros, havia um intérprete que traduzia para o inglês tudo o que Ohno dizia. Para além de sua aparente complexidade, suas falas são compreensíveis, mesmo quando traduzidas, dada a natureza universal de sua mensagem. O modo enigmático — e ao final justificável — de Ohno se expressar produzia um efeito singular nos ouvintes. Ele não só falava com grande expressividade, mas também exalava uma convicção genuína. Na verdade, a qualidade fascinante da fala de Kazuo Ohno não se devia nem à escolha das palavras nem a recursos retóricos.

Ohno defendia que quando se tratava de dança, era seu dever deixar de lado, tanto quanto possível, tudo aquilo que já havia sido pensado, dito ou escrito sobre o tema. A rigor, as palavras que ele empregava nos workshops não estavam relacionadas com seu modo de estruturar sua forma de dançar. Afinal de contas, a dicção de um dançarino não seria, em essência, mais do que uma variação da fala cotidiana. Suas palavras não constituiriam, assim, uma dança em si. No entanto, dada a correlação entre a forma de expressar suas ideias e o conteúdo do que diz, é possível perceber uma conexão natural entre as palavras e a dança de Kazuo Ohno. A partir dessa perspectiva particular, podemos dizer, então, que suas palavras dançam, que seu movimento fala. Aqui, linguagem e movimento se fundem, evoluem como uma única sintaxe. No fim das contas, ainda que por meios ostensivamente diferentes, Ohno está nos falando de uma mesma coisa, seja com o movimento, seja com as palavras.

Ao compilar os trechos aqui apresentados, nós, como editores, tínhamos que levar em consideração aquilo que a dança de Kazuo Ohno procurava transmitir em essência. Para o propósito deste livro, decidimos restringir nosso foco às suas falas em workshops. Ohno tem outras duas publicações de sua autoria: *Buto-fu: goten sora o tobu* [O palácio paira no céu: o butô de Kazuo Ohno], publicado pela Shichosha em 1989, e *Dessin*, pela editora Ryokugeisha, 1992. Até hoje, nenhum desses trabalhos foi traduzido para outras línguas. Constituído de uma vasta coleção de ensaios e notas de Ohno, ao lado de contribuições menores de outros comentaristas da área, *Buto-fu* é dedicado principalmente a suas anotações de trabalho e a suas direções de palco, compiladas em ordem cronológica. *Dessin* é uma reprodução fotográfica de suas notas escritas à mão para *Ishikari no hanamagari* [O salmão-prateado do rio Ishikari], uma performance a céu aberto realizada nas margens do rio Ishikari, de Hokkaido, em setembro de 1991. Essas anotações oferecem ao leitor uma visão privilegiada do processo criativo que envolve a apresentação dessa performance. *Treino e(m) poema*, por sua vez, difere substancialmente de ambas as publicações anteriores, já que aqui o que constitui nossa fonte principal são as palavras ditas por Ohno em seus workshops. Enquanto *Buto-fu* e *Dessin* são dedicados exclusivamente a performances públicas, esta coletânea se concentra em outro aspecto vital do fluxo criativo de Ohno — isto é, suas falas em workshops.

De forma geral, foi só depois de 1980, quando foi convidado para o Festival Internacional de Teatro de Nancy, que Kazuo Ohno atraiu atenção internacional. Desde então tornou-se uma figura celebrada nos círculos de dança ao redor do mundo; a partir daí, uma série de turnês no exterior teve início, a começar por *La Argentina Sho*, em 1980. A reputação de Ohno foi consolidada com suas criações subsequentes, *My mother* [Minha mãe], de 1981; *The Dead Sea* [O Mar Morto], de 1985; *Water Lilies* [Ninfeias], de 1987; e *Ka Cho Fu Getsu* [Flores pássaros vento lua], de 1990. Até o fim da vida, Ohno se apresentou com regularidade em todo o mundo ao lado de seu filho, Yoshito, tendo sido aclamado tanto pelo público quanto pela crítica.

Esperamos que este livro ofereça aos leitores uma janela para alguns dos aspectos mais íntimos e fundamentais do trabalho de Kazuo Ohno. Esta coletânea, afinal, guarda o testemunho daqueles gestos e palavras que constituíram o terreno fértil para o renascimento de sua obra. Finalmente, gostaria de encerrar com uma nota mais pessoal. Foram longos os meses em que eu e os editores escutamos às cerca de trinta horas de gravações — uma tarefa bastante intimidadora. Mas a cada vez que me vinha à mente a maneira pela qual Ohno motivava os participantes de seus workshops, minha coragem se renovava. Enquanto cada um lutava para se libertar de seus próprios limites, Kazuo gritava, alegremente, *free style*!

TOSHIO MIZOHATA é o coordenador do Kazuo Ohno Archives, sediado na Universidade de Bolonha desde 2002. Sua relação com os Ohnos data de 1983, quando se tornou o responsável tanto por gerenciar o Estúdio Ohno, quanto por trabalhar na produção e direção técnica dos projetos nacionais e internacionais de Kazuo e Yoshito Ohno. Mizohata também participou da criação do Festival Bank-ART 1929 que acontece em Yokohama, Japão, desde 2003. É autor e organizador de uma série de livros sobre butô, entre os quais podem-se citar *Kazuo Ohno and Tatsumi Hijikata in the 1960s* e *The Kazuo Ohno Photo Album*.

Prefácio

por Lígia Verdi

Para se chegar ao estúdio de dança de Kazuo Ohno é preciso cumprir uma longa travessia. De Tóquio até lá, são necessárias várias trocas de trem até Kamihoshikawa, cidadezinha próxima a Yokohama. Ao sair da estação, deve-se virar à direita, cruzar um pequeno túnel e percorrer ruelas sinuosas até encontrar a longa escadaria que nos levará ao topo da montanha em que ficam, lado a lado, a casa da família Ohno e seu estúdio — em cujas paredes brancas estão pendurados os figurinos utilizados pelo pai e pelo filho, Yoshito, e pôsteres com fotos de Antonia Mercé "La Argentina", de Tatsumi Hijikata e do próprio Ohno. Chega-se ao seu espaço de dança com o coração na boca, e esse estado físico, que nos faz entrar em contato de forma tão clara com aquilo que nos mantém vivos — o ar que ofegantemente respiramos e o pulso acelerado —, parece anunciar a viagem que somos convidados a empreender com o corpo e o pensamento. Aprenderemos com Ohno a trazer o coração e os olhos para a ponta dos dedos, para a sola dos pés, para o topo da cabeça. A dança que ele nos propõe é uma dança autoral. Só se entra nela de corpo e alma.

Por que importa saber onde ele morava e como se fazia para chegar até lá? Porque esses detalhes nos situam no seu local de existência e servem como metáfora para a viagem a que somos expostos ao entrar no mundo do butô e, especialmente, no caminho proposto por Ohno. A leitura deste livro demanda não só que façamos esse deslocamento até o estúdio — espaço de treino que segue lá, dirigido desde a morte de Kazuo por seu filho e parceiro, Yoshito Ohno —, mas que as palavras, mais que lidas, sejam ouvidas e apreciadas como signos em movimento. E que sejam visualizadas, também. A compreensão destes textos torna-se mais fácil se entendermos que aquilo que se lê foi dito por um Ohno que, guiado pelo entusiasmo com seus pensamentos, a todo instante se erguia de sua poltrona para demonstrar aquilo que lhe vinha à cabeça com gestos e sons. Ele costumava dizer que não era professor, que não sabia sê-lo. A única coisa que sabia fazer era falar das coisas de que gostava, do seu jeito de perceber a vida, e de dançar para nós.

O desejo de traduzir o livro de Kazuo Ohno começou há décadas. Era um projeto pessoal de Felícia Ogawa, pesquisadora da dança e uma das primeiras difusoras do butô no Brasil nos idos dos anos 1980, junto com seu marido, Takao Kusuno, diretor da Cia. Tamanduá de Dança-teatro, que aportou aqui em 1977 vindo do Japão. O projeto não se concretizou, pois Felícia faleceu precocemente durante uma das turnês de Kazuo Ohno por São Paulo. Takao tentou retomar a iniciativa, mas problemas de saúde e, posteriormente, sua morte, pouco depois da de sua esposa, impediram-no de realizá-lo. Nesse ínterim, o livro foi traduzido para o inglês por John Barrett, grande amigo com quem tive o prazer de conviver no estúdio e fora dele, durante os três anos em que vivi em Tóquio. A tradução de Barrett, intitulada *Kazuo Ohno's World*, incluiu também o texto de Yoshito Ohno denominado *Food for the Soul*.

O sonho de Felícia se tornou uma "ação entre amigos", retomada graças à diligência da Profª Tae Suzuki, que nos apresenta, agora, a sua versão em português do livro de Kazuo Ohno. O imenso valor desta obra está no fato de ela dar ao leitor brasileiro a oportunidade de imersão direta na fonte, uma vez que o texto é composto de transcrições de aulas do mestre Ohno traduzidas a partir do original japonês. Esta tradução é um convite ao mergulho na experiência de recriação de suas aulas. A tradutora, que nunca teve contato direto com a dança de Ohno, precisou deixar-se dançar em pensamento com a mesma liberdade proposta por ele ao convidar os seus pupilos para a dança. Só assim poderia dar conta da difícil tarefa de traduzi-lo sem tentar explicar ou adaptar sua fala na tentativa de facilitar seu entendimento. Como a própria dança de Ohno, a tradução provocará estranhamento — e isto é mais um sinal de que lhe foi fiel, inclusive ao manter em inglês as palavras que nessa língua ele falava. As que ele usava com maior frequência eram: *crazy!*, *insect*, *flower*, *love*, *skinship*, *my mother*, *universe*, *free style!*, *thinking dame!* [*dame*, em japonês, significa "não pode"].

Ohno tem uma sintaxe corporal e verbal que lhe é característica, difícil de descrever, que traduz a fruição da sua mente poética, repleta de voos — os seus *ideo-corpo-gramas*. Ele não tem certezas ou dogmas, pelo contrário, compartilha suas dúvidas e hesitações. Terá talvez obsessão por temas recorrentes: o corpo como microcosmos; as reflexões sobre a morte; a relação com o mundo invisível; a vida intrauterina e o vínculo do bebê com sua mãe, entre outros.

O entendimento de que o ser contém o Universo — uma referência constante na fala de Kazuo Ohno — ventila uma conexão com a tradição do pensamento oriental. Já nos textos bramânicos, há a noção, posteriormente incorporada e desenvolvida pelo budismo, de uma ordem universal, ou *dharma*, para explicar o funcionamento do cosmos. A tradição chinesa, tanto no viés taoísta quanto no confucionista, fala do *tao*, da via, do caminho, entendidos como uma ordem natural com a qual se deve manter em harmonia. Esta ordem inclui o homem, ou melhor, está dentro do próprio homem, uma vez que nada escaparia a esse todo complexo e integrado. O ventre da mãe é, assim, o ventre do universo, e o que está fora está dentro e vice-versa. No diálogo entre interior e exterior (se é que se pode separar os dois), a relação com o mundo invisível e com os mortos também está presente. Cabe esclarecer que o elo com o mundo dos espíritos faz parte da realidade cotidiana da vida dos japoneses.

Kunio Yanagita [1875–1962], considerado o pai dos estudos folclóricos do Japão, acreditava que a chave para o entendimento do espírito nipônico era a pesquisa sobre as práticas, crenças e rituais realizados no dia a dia dos plantadores de arroz [*jômin*], que constituíam, até as primeiras décadas do século XX, a grande maioria da população daquele país.[1] É por meio dos ritos que eles fazem a mediação entre este e o outro mundo, que buscam atingir o equilíbrio na vida diária, na lavoura, na família. Para cumprir essa mediação existem os pequenos rituais caseiros e, também, os grandes ritos coletivos, as grandes celebrações: os festivais [*matsuri*] em que a dança, o toque dos tambores, a pantomima e a bebida são usados para exultar os deuses [*kami*]. Não só

[1] Cf. Edmund T. Gilday. "Dancing with Spirit(s): Another View of the Other World in Japan" in *History of Religions*, v. 32, nº 3. Chicago: The University of Chicago Press, 1993, pp. 273-300.

no interior, como nas grandes cidades japonesas, cumprem-se os ritos de fertilidade, de culto aos antepassados e de afastamento dos maus espíritos. Ao norte do Japão, há uma região vulcânica chamada Osore-zan, muito conhecida por abrigar a maior concentração de sacerdotisas cegas [*itako*] e, diz a lenda, de fantasmas. No mês de agosto, comemora-se a festa dos mortos [*obon*]. Durante esse período, a casa é preparada e oferendas de arroz, chá, frutas, flores e incenso são feitas junto aos oratórios budistas [*butsudan*] para receber bem os antepassados. Acredita-se que os espíritos dos mortos voltam às casas de suas respectivas famílias durante as festividades de *obon*.

Ohno nasceu durante o período Meiji, que se estende entre 1868 e 1912. Sua educação, embora declaradamente cristã, foi influenciada pelas particularidades do Japão tradicional, caracterizado pela família corporativa como fonte de identidade de cada indivíduo. Nessas famílias, os antepassados estão presentes na rotina dos membros vivos, que conversam com seus mortos abrigados nos *butsudan*. O correr da vida é permeado de gratidão e devoção àqueles que já se foram.

Treino e(m) poema traz a receita de uma forma de dançar, influenciada, talvez, pela própria origem da língua japonesa e suas repercussões no trabalho criativo e na mente de Ohno. Se nos remetermos à noção de ideograma, ganharemos pistas para compreender o universo de Kazuo Ohno, pois sua dança e sua fala são, afinal, uma composição de imagens, de pensamentos e de sensações. Mas o que é o ideograma? Sabemos que o japonês e o chinês são línguas que fazem uso de um sistema de escrita ideogramático, cujo símbolo (ou imagem) tem um significado. A origem do ideograma é o pictograma, que serviu, inicialmente, para representar objetos e coisas concretas. Com o passar do tempo, surgiu a necessidade de expressar ideias abstratas ou sentimentos. Recorreu-se, então, à combinação dos pictogramas já existentes para se chegar a um novo conceito. Assim, por exemplo, para representar a noção de claridade combina-se o ideograma de sol e de lua. Isso nos leva à noção de montagem e, consequentemente, de cinema, arte que se constitui de imagens e, sobretudo, da combinação delas. A dança de Kazuo Ohno nos impacta pela composição inusitada e em movimento desses pictogramas de coisas humanas e inumanas; de seres da natureza e de sensações e sentimentos que se comunicam diretamente com o nosso inconsciente.

Assim como nas escritas ideogramáticas, nas quais um conceito pode ser construído por meio de composição de imagens, o repertório físico e gestual de Ohno realiza e extrapola esta fórmula na medida em que as imagens e sensações geradas por seus movimentos não apontam para um sentido determinado. O que acontece é uma invasão poética impactante de significantes sobre a plateia. O público é silenciado pela colisão e mistura que essa experiência provoca. O espaço que sobra é preenchido, com frequência, pelo inconsciente dos espectadores. A dança de Ohno é, assim, "dançada" por ele e pela plateia, que a completa com o seu fluxo interno.

Por meio da leitura de seus workshops, o leitor também será introduzido ao conceito implícito de *ma* — o qual permeia a cultura, a estética e a linguagem japonesas, até mesmo os relacionamentos humanos, e que é perceptível no trabalho de Ohno. Muitos perceberão o *ma* como o vazio, o silêncio, o minimalismo. Kazuo Ohno diz para não termos receio do Nada, da pausa, do silêncio, pois o espaço vazio é um espaço cheio e é nele que precisamos submergir. Essa provocação de Ohno reflete a sua mente encompassadora. Podemos relacioná-la, assim como outras falas suas, aos *koan* (um diálogo, uma questão, uma afirmativa) utilizados pelos mestres zen budistas com seus discípulos durante a meditação. A partir deles, o praticante procura fazer um trabalho mental que extrapola o pensamento racional para se aprofundar no ensinamento [*dharma*] e, eventualmente, atingir uma "experiência iluminadora" [*kenshô*]. O *koan* "*mu*" é um dos mais utilizados — significa literalmente "o nada", mas também pode ser entendido como "o tudo", remetendo ao paradoxo "tudo-nada".

A noção de *ma* (ou de espaço negativo, como alguns a denominam) pode ser observada, por exemplo, na estrutura rítmica e narrativa do teatro nô, na câmera parada dos filmes de Yasujiro Ozu e na arquitetura minimalista japonesa influenciada pelo zen. Richard Pilgrim explica que a palavra *ma* é formada pela soma de pelo menos dois elementos, o ideograma que indica portão ou porta [*mon*] com o ideograma que designa sol [*hi*] ou lua [*tsuki*]. A combinação deles sugere uma abertura preenchida com luz. Para Pilgrim, o "*ma* não é um mero vazio ou uma simples abertura; através deles e dentro deles [vazio/abertura] brilha uma luz, e a função deste *ma* torna-se precisamente deixar a luz brilhar através desse vazio/abertura."[2]

O que isso tem a ver com a dança de Kazuo Ohno? Isso é uma estrada a seguir para compreender a cena-butô, uma vez que introduz: o tempo do intervalo, onde sua dança se situa; o estar presente no aqui-agora e, paradoxalmente, a apropriação do devir — espaços-tempo por onde sua dança transita; e o mundo invisível, com o qual sua dança dialoga.

Sua dança é arte, mas é também filosofia, metafísica, física quântica e uma combinação sincrética de elementos do taoísmo, cristianismo, budismo e xintoísmo. Ele é um pensador e, embora nos carregue para tantas esferas do pensamento (quando fala para nós antes de nos chamar para dançar), sua lição para o momento da dança é, coerentemente com o zen, de que deixemos tudo para trás, que nos livremos de tudo, para conquistarmos a nossa *crazy dance*. Para dançar esta dança, ou melhor, ser dançado por ela, é preciso esvaziar-se, abandonar-se, mantendo-se disponível e atento à escuta do que vem de dentro e de fora.

O leitor será igualmente introduzido e surpreendido com as referências à palavra *flor*, associada à noção de essência. Como Ohno era um grande apreciador do teatro nô, cabe um esclarecimento sobre o significado da flor (essência) nesse contexto. Para Zeami — o grande organizador e teórico dessa forma tradicional de teatro japonesa — a flor é o néctar do ofício que precisa ser cultivado por toda vida pelo ator. E isso se faz através da conjugação de espírito e técnica para que se torne interessante e se reflita nos olhos do público. Segundo Sakae M. Giroux, essa interação constituirá o "verso e reverso de uma mesma flor, que sutilmente se misturam."[3]

---

[2] Richard B. Pilgrim. "Intervals (Ma) in Space and Time: Foundations for a Religious-Aesthetic Paradigm in Japan", in Charles Wei-Hsun Fu e Steven Heine (Org.), *Japan in Traditional and Postmodern Perspectives*. Nova York: State University of New York Press, 1995, p. 58.

[3] Sakae M. Giroux. *Zeami: cena e pensamento nô*. São Paulo: Perspectiva/Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991, p. 107.

Este livro é a peça essencial que faltava para aqueles que desejam se aprofundar no universo de Kazuo Ohno. Ao fazê-lo, estarão aceitando o desafio de mergulharem em si mesmos, sem medo e sem pudor, como ele mesmo diz:

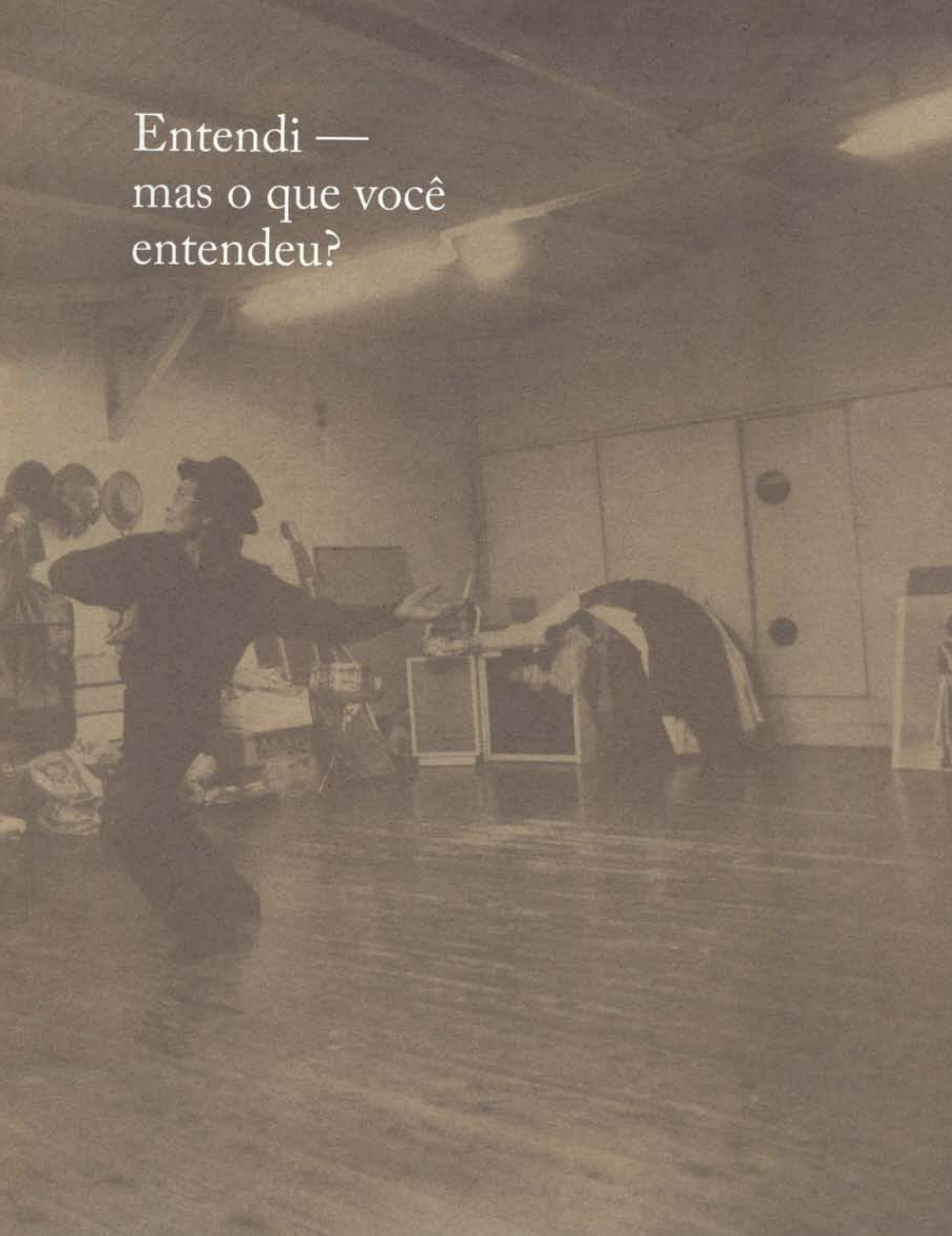
> Sigam em frente, diretamente, até perderem o fôlego. Sem permitir que nada se intrometa pelo caminho, sigam num único ímpeto até onde puderem. E se vocês se transformarem enquanto se precipitam, tudo bem — não há precipitação sem mudanças.

Ohno é irreverente, incomum, extraordinário. Assim também são sua fala (às vezes redundante) e seus movimentos. Tentar dar ordem ao seu mundo é reduzi-lo a uma camisa de força. Ele clama por uma dança que seja louca. Faz a defesa veemente da imersão numa forma radicalmente livre de expressão, em oposição ao didatismo de muitas experiências cênicas, em que há uma excessiva preocupação com o sentido, o conteúdo e a mensagem.

Leia Ohno como quem sonha. Dance esta dança com a liberdade e a criatividade dos sonhos. Assista a seus espetáculos como quem sonha a dois. *Bon Voyage*!

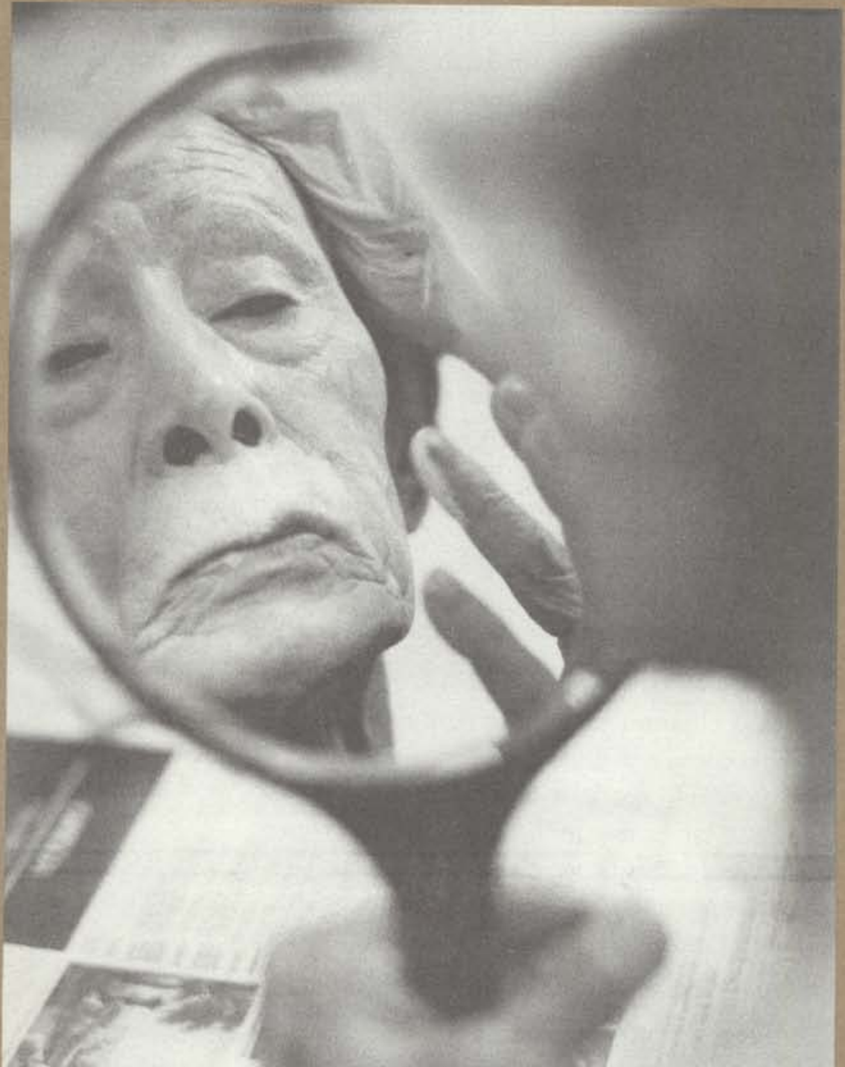
LÍGIA VERDI foi aluna de Kazuo Ohno de 1987 a 1990. É atriz, performer, pesquisadora e Mestre em Artes Cênicas pela ECA-USP. O título de sua dissertação de Mestrado é *O butô de Kazuo Ohno*. A partir das transcrições dos treinos, Verdi sintetiza as principais características da filosofia do butô de Kazuo Ohno. Atualmente, mora em Brasília e trabalha no Ministério das Relações Exteriores.

Entendi — mas o que você entendeu?



Cai uma chuva fria.
Evocar a imagem da chuva que cai. Uma chuva forte, uma chuva fina. Na hora do treino, é bom observar o movimento dos insetos — e treinar usando esses movimentos. Poucas pessoas pensam assim. Talvez todos achem óbvio demais. Começou a chover, começou a ventar; são fenômenos da natureza. De nada adiantam as pantomimas perfeitas. De nada adianta pensar. Então, para que treinamos?

Gostaria de transmitir algo, mesmo que seja um pequenino grão de areia — talvez isso eu consiga. Se eu puder transmitir esse minúsculo grão, extraindo-o de tantos outros infinitos, talvez valha a pena investir minha vida nisso. É melhor penetrar fundo, até o âmago dos âmagos, mesmo das coisas minúsculas, tratando-as com cuidado. Ainda há tempo.



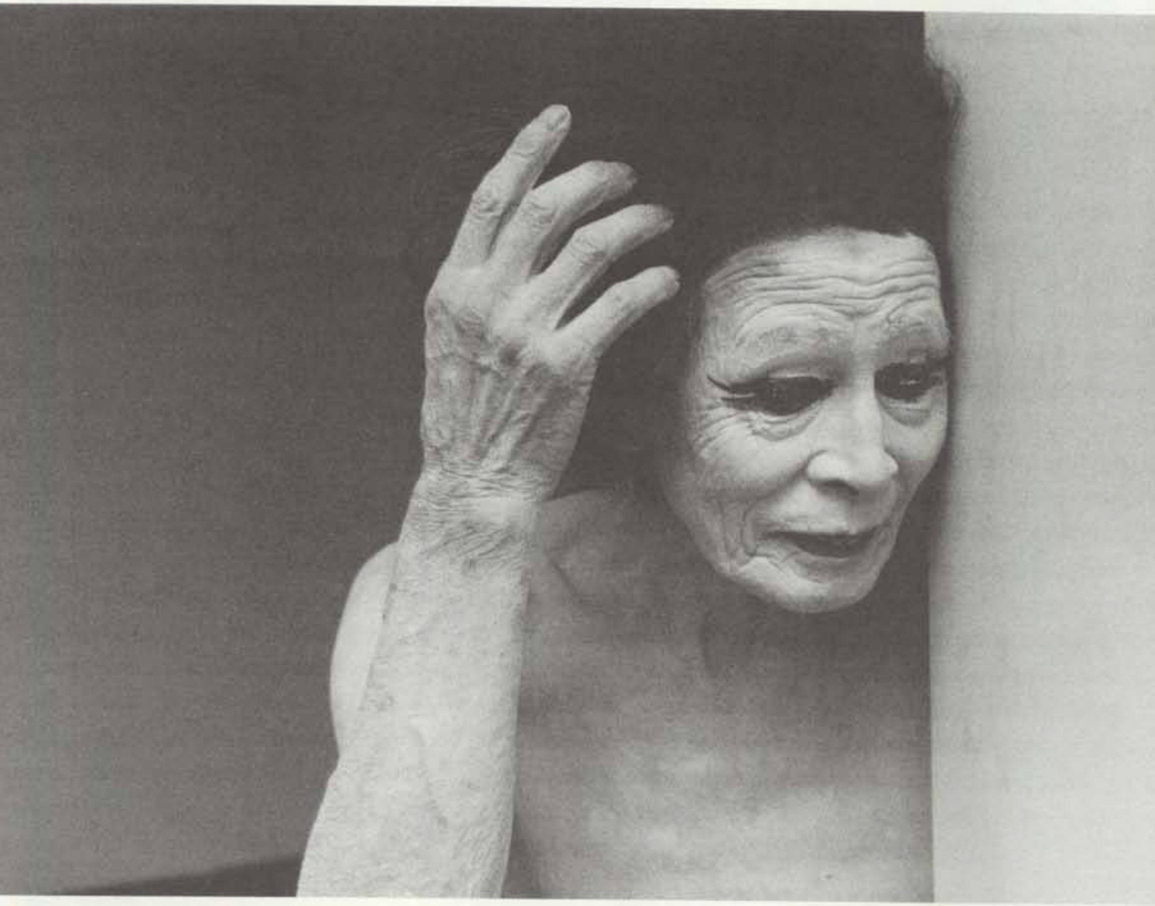
Percebe-se perfeitamente quando se dança com a cabeça; quando dançamos pensando no que vamos fazer em seguida — e depois, e depois, tudo isso passa ao espectador, por mais que se tente disfarçar. Portanto, sejam responsáveis pelo que fazem. Ainda que seja um disparate.

"Entendi" — mas o que você entendeu? Não gosto quando me falam assim. Tentem fazer, mesmo sem entender. "Não entendi, mas me emocionei" — é para isso que se dança. Então, não gosto quando me dizem que entenderam. É bom saber usar a cabeça, mas na hora de dançar, o melhor é esquecê-la.

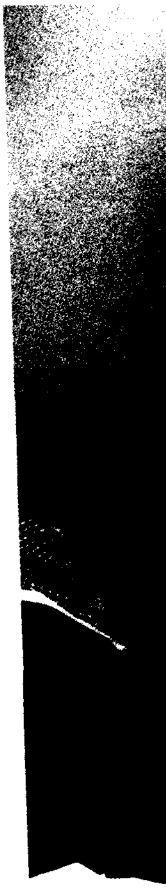
Sentir é uma palavra criada pelo homem. Vocês já olharam para o alto para expressar alguma coisa, não é mesmo? Ou olharam para baixo, quando sentiram algo — mas o que sentiram talvez não tenha sido a palavra *sentir*. Virar para a direita, virar para a esquerda — todos os movimentos — o que não pode faltar quando estabelecemos relações humanas é o movimento. Será que olhar para baixo tem alguma relação com o olhar para si mesmo? Virar à esquerda, virar à direita seriam ações necessárias para compartilhar alegrias e tristezas? É assim que as articulações, que o corpo de vocês se desenvolve. A razão é desnecessária para a alma.

Um peixe vem entrando. Tudo se revolve porque entra um peixe. Essa é a única mudança. Graças à chegada do peixe, as relações se modificam: como a morte ilumina a vida, assim a vida ilumina a morte — a vida com ardor. Vamos, dancem dentro dessa ideia, concentrados e com total liberdade. Quando o peixe entra dentro de nós, de repente, seus olhos nos tomam por inteiro, tomam vocês por inteiro. Dentro dos olhos do peixe, o que diz o movimento de seus dedos, o movimento de suas mãos? Isso é algo impossível de desvendar pela matemática ou pela química. É algo inédito. Sim, estou tocando em algo.

O palco do butô é o ventre materno. O útero, o útero do cosmos, o palco da minha dança é o útero, é o interior do ventre. Vida e morte são uma coisa só, indivisíveis. Assim como nascemos, a morte é inevitável. Sempre uma contradição. Nasce uma vida. Regredimos no tempo e chegamos à criação do mundo. A história segue até nossos dias desde então. É o que precisamos manter em nosso pensamento. Pensar é viver. Nós tentamos e tentamos, tentamos entender de modo racional demais, e as coisas essenciais se perdem pelo caminho — o que resta acaba sendo uma coisa insossa.



Alma. O espírito no mais profundo da alma. *Soul.* Se considerarmos a alma como dez, o corpo é sete, é como um acessório. Entre o corpo e a alma, é ela que se movimenta, é o espírito que vai na frente. A alma é *ten*, o corpo aqui é *seven*. Isso é algo muito importante; falo sempre disso. Cuidando da alma, do espírito. Se o espírito faz assim, o corpo o acompanha. Quando o espírito segue na frente, como se a alma deslizasse, é preciso mostrá-lo naturalmente. Por exemplo, quando conversamos com nossas mães, não precisamos falar para sermos compreendidos. Mesmo que não falemos, o sentimento se encontra dentro da alma, é isso que precisamos comunicar.



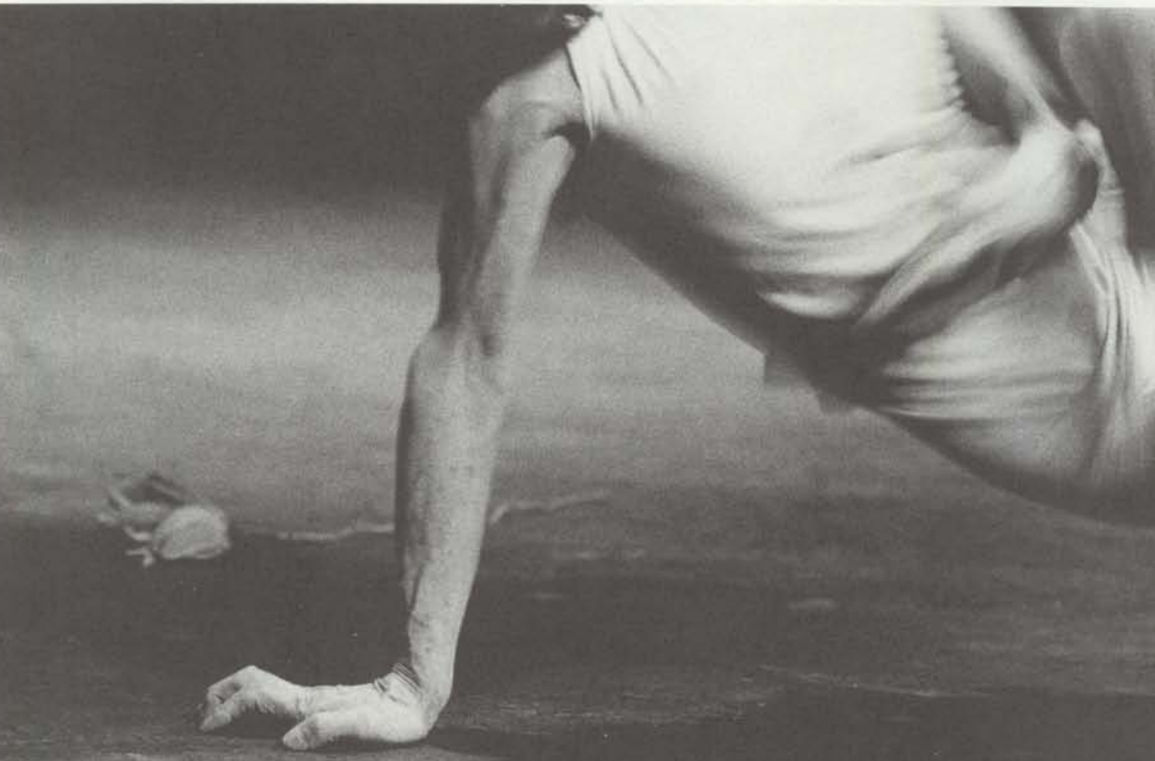
Eis uma flor. Ela está aí, mas, de repente,
fazendo assim, já não está mais. Talvez esteja
perto de nós. Ir até onde ela estava, alcançá-la —
isso é coisa da razão. Dessa forma não ficamos
crazy. Assim, de leve e, de repente, a flor
desapareceu. Mas eu a vejo. Onde está a flor?
Talvez esteja dentro da alma, dentro de mim,
dentro do *heart*: é aí que a flor está. Na cabeça,
construímos concretamente uma forma, *a form*.
Mas quando se está *crazy*, nada disso acontece.
Estar *crazy* é ir sem saber por quê, é assim que
precisamos estar. Encontramos a flor quando
nos esquecemos dela. Não sei por quê, mas
ela está lá. No entanto, o que faço com a flor,
afinal? Converso com ela. *Talking* com a flor,
entendem? Começar uma conversa — mas faço
assim e, de repente, ela desaparece.
De qualquer forma, *crazy*; portanto, *free style*.

Quando escutam o que eu digo talvez
não saibam por onde começar. Pois
comecem por aí, por onde não entendem.
Seria até estranho se vocês entendessem.
Dançar porque não se entende. Dançar
até onde puder, com todo o empenho.
Cannot understand, tudo bem. Não se
preocupem, façam. Morte e vida se unem,
indissoluvelmente. A morte é inelutável, a
morte é inevitável. Pois então façam o que
quiserem, com todo o empenho.

Os olhos, abertos assim. Quando o espírito, de leve, foge por eles, lá de fora chega algo que se assemelha a um pássaro, um pássaro feito de espírito — será que ele conseguirá penetrar no seu espírito sem dificuldade? Seus olhos estão prontos para permitir sua entrada? Quando o pássaro está prestes a entrar, será que você dança com olhos que o acolhem? Sempre em movimento, com leveza — é preciso dançar com leveza para que ele seja acolhido. Como se houvesse uma porta de entrada e de saída do espírito, uma porta fundamental. Será que o que nasce com isso é a sua alegria ou a sua tristeza? O que se passa? No seu ir e vir, o pássaro bate as asas — é a sua alma que bate asas de alegria? Ou seria de tristeza? A realidade muda a todo instante, não é mesmo? Cuide bem de seus olhos, existem danças assim, só de olhos. Veja bem, há todo um mundo que é apenas deles. Então é isso, vamos tentar com olhos assim.

Não podemos nos movimentar o tempo todo. Movimentar e descansar; de repente, surge um espaço minúsculo. Um espaço onde descansamos e a partir do qual, pouco a pouco, ascendemos. Há um espaço de liberdade para descansar. Não precisamos nos mover o tempo todo, há esse cantinho. Nos movimentamos, mexemos, mas quando temos esse lugar para descansar, sentimos alívio. Depois, partimos para outra. E descansamos de novo. Não crescemos quando estamos em movimento, sabiam? Mas quando paramos, descansamos e sonhamos — será que não é nessa hora que nosso espírito cresce?

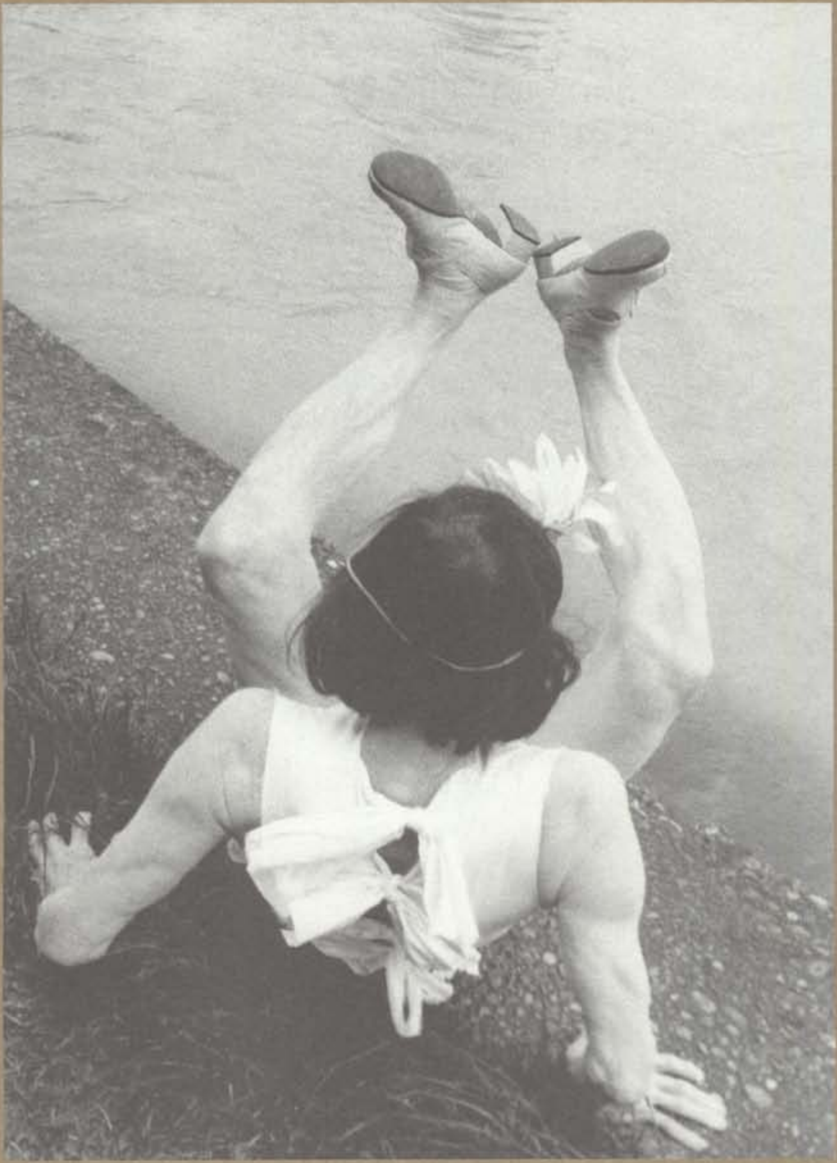
Será que seu rosto expressa a personalidade do seu espírito? Não basta estar aí, estar por estar. A alma existe, ela está presente — é isso que reverbera. Então há alegria, há tristeza, há sofrimento. Sentimos até mesmo uma alegria inebriante; essa alegria quase insustentável, que nos faz dizer que não dá mais, que não podemos continuar vivendo. Veja: a expressão do seu rosto está um pouco... estranha, agora. Será que você vai se enforcar? Mas enquanto eu falo ela já mudou, a expressão do seu rosto; tudo já está diferente. Como estariam suas costelas, então? Estavam se expandindo, se alongando? Ou então se retraindo? É como uma criança, sabe? Sim, há muitas coisas — e de nada adianta se elas não se manifestam na sua dança.



O butô ele mesmo se move de maneira sinuosa, como uma serpente. As mãos são feitas para falar com eloquência, como se quisessem expressar nossos sentimentos. Mas os pés não falam tanto quanto as mãos, porque eles ancoram a vida. Será que não é por isso que o butô existe?

A flor existe para ser vista. A flor está aí, toda aberta. Só por contemplá-la, já nos tornamos flor. Ver é se alimentar. Mas para os mortos, ver e se alimentar é a mesma coisa. Para o fantasma, comer é ver. A flor está assim, toda florida. Ele se alimenta pelos olhos; ele se alimenta pela pele. É assim que um morto se alimenta. O alimento da alma — não adianta se não houver emoção. As palavras nascem da emoção, espontaneamente. Elas surgem quando a emoção nos devora. Será que podemos comer tanta coisa gostosa?

Continuar a comer na liberdade. É nesse banquete que nasce a alegria, a emoção — é necessário que haja tudo isso. *Free style*. Não precisamos querer expressar algo. Agora, esqueçam tudo o que já treinaram. Podemos ficar de pé, assim, simplesmente.



Ao entrar num determinado sentimento, nesse sentimento, procure não se afastar dele; será que assim, só com ele, você já não adentra num mundo sem limites? Não deixem que essa emoção mude a cada instante, penetrem nela profundamente, até onde for possível, com firmeza. Podem pular, podem saltar, podem rolar, podem fazer o que quiserem que essa emoção não se desprende. Só não pode ser um sentimento qualquer. Quando vocês o encontrarem, “ah, é este!”, tomem-no como base. Por que então não urdir um tecido que atinja os céus, só com esta emoção, convictos, até o fim?

A partir do interior de um determinado sentimento, será que não podemos penetrar num mundo infinito? Uma vez lá, todo o resto é liberdade.

Uma borboleta a atravessar o mar[1]

Ou, digamos apenas, mar e borboleta.
Podem ir voando, dentro do mar.
Como seria esse voo?
Ela já está nadando no mar.

Dançar não por experiência, nem mesmo para se mostrar. Limite. *Soul*, espírito, *heart* — ah, que lindo! Dançar é cuidar muito, muito dele. A alma, minha alma, mamãe, as cerejeiras em flor, numa floração sufocante. Então há o sol, os planetas que giram. Indiferentes a tudo isso, estendam os braços, bem abertos. Não é ver, não é pensar com a cabeça. Se pensarem, tudo parecerá tolice e não se faz mais nada. Estendam os braços, bem abertos, sem pensar. Têm que ultrapassar a lógica e mergulhar assim, ligeiro, sabe? Vivemos sobre a terra sem nos darmos conta. Vivemos sem pensar. O sol, a mãe, o filho… Como estender os braços para tudo isso?

Um dia eu disse a mim mesmo, "saia, vamos lá, saia". Teria dito isso ao meu corpo? À minha alma? À vida em si? Sem notar, saltei para fora. As mãos saltaram. A minha essência estava armazenada em minhas mãos — e elas se soltaram de meu corpo. Mas não se afastaram de mim, as minhas mãos; elas ficaram por ali, circulando em torno de meu corpo — era a essência, inegavelmente, que se afastava de mim. O espírito, a essência saltam para fora. Minhas mãos saltam para fora. Vejam aquelas mãos, elas são a melodia interior de vocês mesmos. Havia uma distância eterna. Eu vi a essência se afastar, independentemente de mim — e pensar que ela tinha sido eu! Agora eu podia contemplar e sentir essa essência como se fosse um terceiro. Deve ser um jogo.

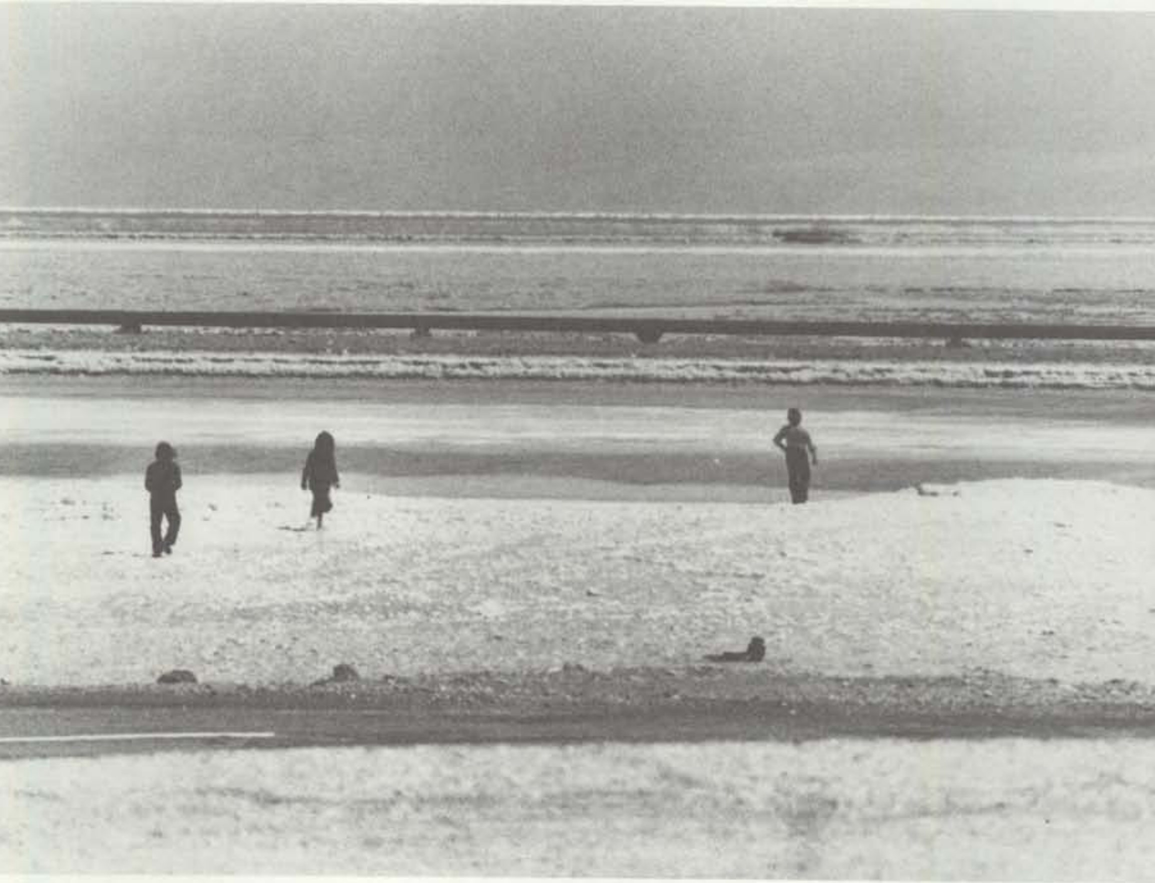
Se algo não está dentro de você, então não reverbera — mesmo que você tenha técnica, mesmo que seja grande o seu esforço. Não há dúvida. O que existe de verdade dentro do coração é o que atinge quem o assiste. Mesmo que o escondam, quem assiste vai entender. O que é a alma? E o desejo da alma? O que o espírito quer transmitir? É um problema candente. Na vida cotidiana, na dança, o que queremos transmitir amadurece aos poucos. Quando quisermos transmitir algo, só conseguiremos se o extrairmos, assim, de nossas raízes, e o mostrarmos dilacerado.

82B

O espírito está sempre em movimento.
Despedaçado, dilacerado, ele aumenta.
Cresce. Diminui. Fica assim, parado.
O que é isso? Já tivemos certos momentos de resistência mas, de repente, pode ser apenas preguiça. A partir daí, um monte de coisas pode começar a se mover; existe movimento, eu sei. O que não sei é se esse movimento é *soul dance*. Está apenas pensando com a cabeça, fazendo sem se dar conta, ou está dançando para expressar o espírito? Até mesmo um pedacinho de unha, não importa, é *soul*. Por isso, cuidem com carinho, viu? Qualquer momento tem relação com *soul*. Como o ferro, objetos de aço, isso também é *soul*. A intenção vai até lá, mas se não houver *soul*, não dá. E quando perguntarem se estão pensando em algo, a resposta é não, provavelmente não estamos pensando em nada. Basta a pose de se estar pensando — o espírito já viu tudo. Ele olha com microscópio. O que é aquilo? É o diabo. O diabo? Será que não é o filho do diabo? Não pode escolher sempre aquilo que é fácil de fazer. Não pode ser só a parte fácil, fácil, *easy*. *Power*, tem que ser *powerful*. Isto é *free*.

Um movimento assim, quase um disparate, totalmente distante do movimento cotidiano, talvez esteja mais próximo da verdade. Não pode ser mera imitação do disparate. É preciso voltar mais uma vez ao ventre materno.

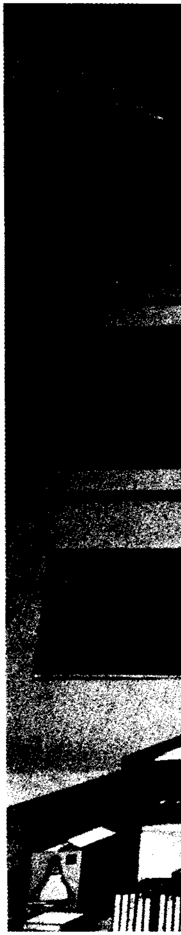
Residir num lugar, viver o dia a dia, acho isso algo muito penoso. Viver é, para mim, manter uma certa distância do cotidiano. Mas essa distância acabo incorporando em minha dança, tendo o espírito como eixo, em torno de minha alma. O fantasma e eu conversamos. Mas o fantasma e eu conversamos. O fantasma e vocês também conversam. É uma questão de alma, de espírito — o que parece muito distante da vida cotidiana. Mas lá no fundo de minha alma, num dado momento, há o diálogo. Não um diálogo de conceitos, feito com a cabeça. Não sei ao certo, mas é uma espécie de diálogo entre espíritos, assim; um diálogo entre uma alma e outra, no âmago do coração. Foi assim que senti o que vocês estavam fazendo. Daí, se vocês entrarem um pouco mais na alma, só mais um pouco, poderão conversar. Em geral, vocês estão parando um pouquinho antes de chegar lá. Que tal entrar, só mais um pouquinho? Por ínfimo que seja o movimento, se dialogarem, assim, de leve… Ah! Estou escutando.



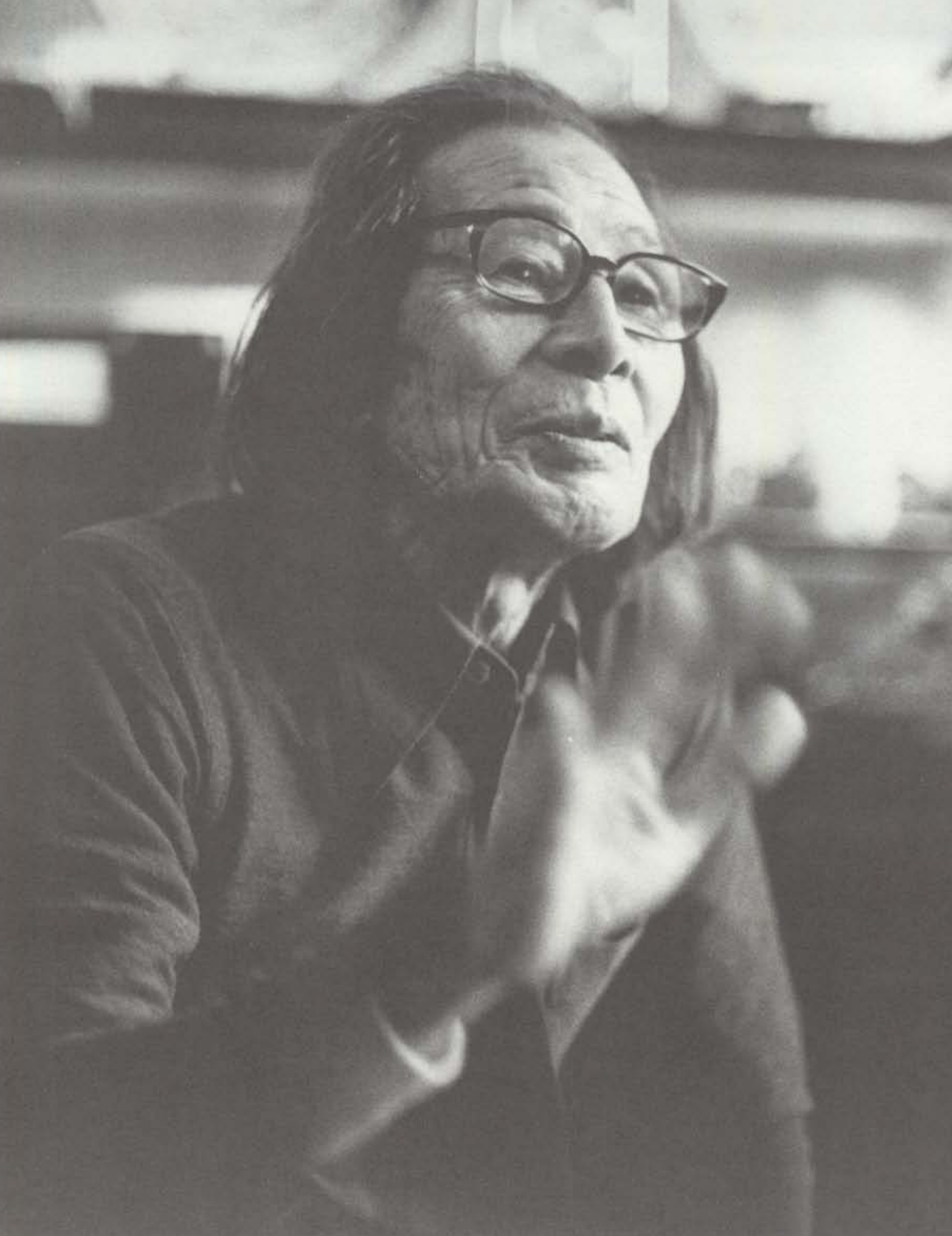
Viver a vida — de modo largo e breve, estreito e breve, largo e longo, estreito e longo… há de tudo. Mas esse estreito ou esse largo é estreito ou largo enquanto se vive; a vida é reafirmada porque o estreito é estreito, o largo é largo. E quer a vida seja estreita, quer larga, o quanto vocês a valorizam ao viver? Mesmo que seja um elo dos mais tênues — não, isso não tem nada a ver com elo, acho que não é isso. Por mais tênue que seja o elo, por mais forte que seja a cisão, eles têm que ter vida. O que importa não é simplesmente expressar de modo estreito ou largo, e sim a relação que se estabelece com a energia, através dos movimentos — é isso que armazena a força que palpita em seu interior. Vida estreita, vida larga. Quer seja a ponta de sua unha, seu dedo mindinho — o que quer que seja, que seja a cada instante.

Um festim[2] não deve se moldar a nada; ao contrário, o sentido de um festim está em fugir aos moldes. O som adquire vida na dissonância, não na sintonia. Destoando, pode ser que eu perca o equilíbrio e caia. Mas é nesse limite que escolho destoar, fugir aos moldes. A primeira vez que vi a palavra *festim* foi logo depois da guerra, em Kanda, no livro *Uma temporada no inferno*, de Rimbaud. Uma única palavra, *festim*, contida em um poema — e ela se entranhou em meu espírito, até hoje não sai de minha cabeça. Se não nos arriscamos a desviar do percurso estabelecido, se não saímos do que é chamado normalidade, não se torna dança. Bem, vamos todos fazer com o coração. Isto é o que, hoje, digo incessantemente a mim mesmo: "da próxima vez, quando dançarem, façam assim — é preciso desviar do percurso estabelecido."

Judas traiu Jesus por trinta moedas de prata — e depois se enforcou. Eu conheço essa versão, mas existe uma bem diferente. O mundo que Jesus imaginava era diferente. Judas traiu Jesus — não; foi Jesus quem traiu Judas: era assim que Judas pensava, por isso ele vendeu Jesus por trinta moedas de prata. Jesus chamou Judas de "meu amigo". Mas eu diria, "Judas, foi-lhe dada uma missão pesada e, por causa disso, você sacrificou a sua vida para me ensinar. Jesus, ao ser crucificado, você me ensinou o que é Deus". Ao sacrificar a sua vida, Judas também me ensinou — me ensinou que eu sou igual a ele. Pobre Judas, pobre Judas! Se ele ainda tem salvação é porque todos temos um Judas dentro de nós. Se assim não fosse, ele não teria salvação. Tenho pena dele, coitado! Judas recebeu o fardo que me cabia. Só por esse seu ato, o fardo de não poder louvar a Deus. Ainda assim Judas se enforcou.



O sol se pondo, como é lindo! — neste instante, os olhos que sempre precisariam estar vendo algo… mas não é bem assim, não há necessidade de ver. Neste mundo, quando o sol — “ah, que lindo!” — pouco a pouco vai se pondo, se pondo, o que importa é se o seu sol interior está se pondo ou não. O sol se pondo… “ah, que lindo!” é o pensamento do coração. No entanto, não há necessidade de acompanhar, de acertar os passos com o sol que se vai. Nessas horas, então, o que fazer com os olhos? Os olhos estão *open*. Nunca usem os olhos movendo-os para lá e para cá. Também não é preciso cerrá-los. Arregalem os olhos, como se vocês tivessem sido abandonados. Ao fixar o sol, o sol que se deita, vocês são iluminados por ele. Os olhos assim, abertos. É o pensamento, chega a arrepiar.

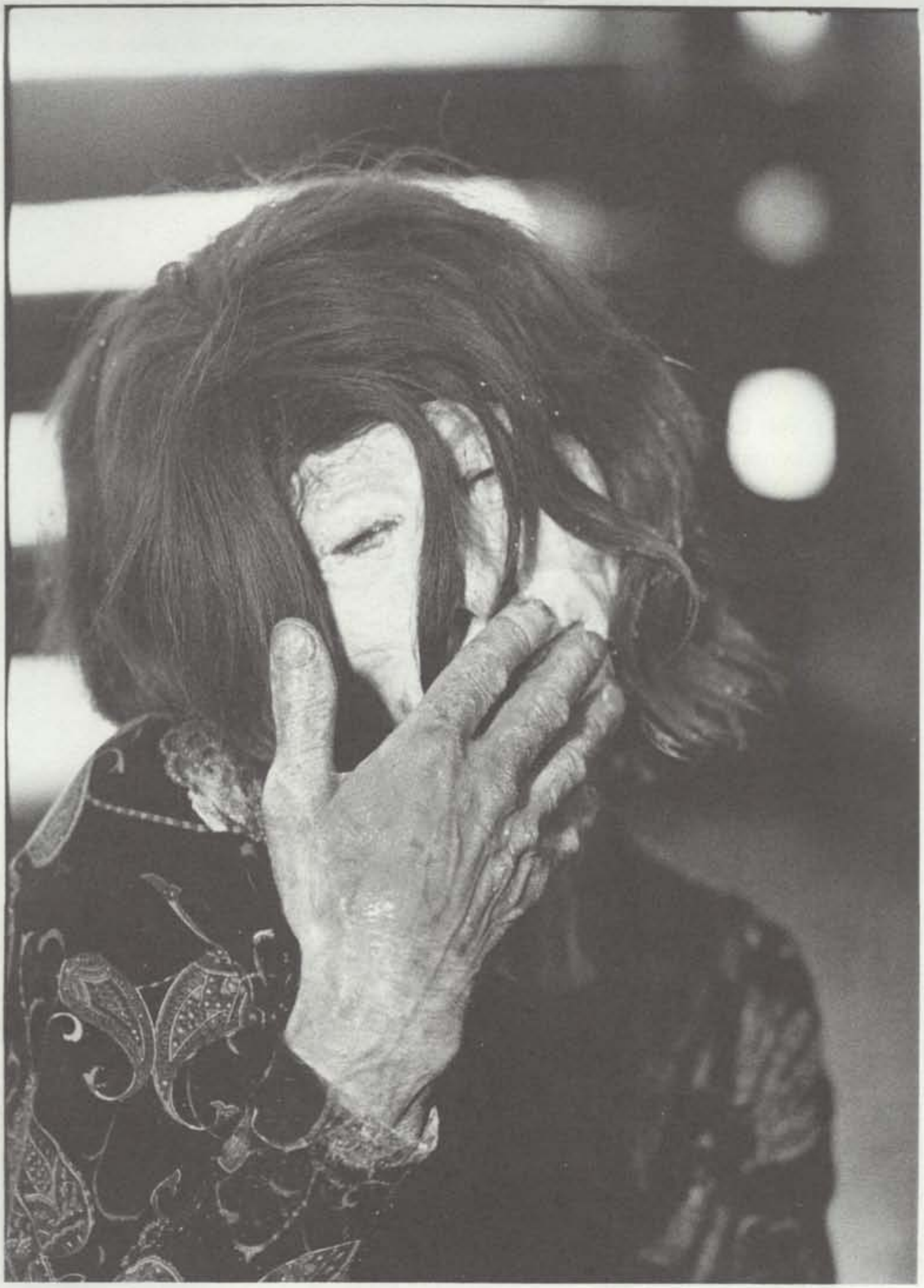


Vi os olhos de todos vocês. É, são muitos os que estão, assim... pensativos. Vou fazer assim, vou fazer assado, ficam sem saber para onde olhar. Nessa situação, os olhos são importantes. Do cosmos, o cosmos está inteiro reunido, condensado dentro dos olhos, como se eles mesmos fossem o cosmos. Assim, com os olhos abertos, conseguimos esvaziar a mente. Os olhos, como se olhassem ao longe, com as pupilas contraídas. Olhos que não veem, nos quais nada entra, a não ser o cosmos, que entra com facilidade. Foi aí que pensei que poderíamos ficar com a mente vazia. Quando se busca, se está pensando — e assim não se consegue esvaziar a mente, nada se cria.

Olhos abertos, que nada veem. Estico os braços e nenhuma reação. Estes são os melhores olhos. Olhos que não veem — não aqueles que, "tem isto, tem aquilo, e agora, o que fazer?". Esvaziar a mente. E isso, então, significa que não estudamos? Não, pelo contrário. "Estudar, estudar, estudar, e jogar tudo fora?" Não, não é jogar fora. É o estudo que nos sustenta. Quando vejo uma dança assim, não precisa ser um movimento grande, pode ficar apenas de pé, fazer somente um pequeno movimento — ah, que lindo!

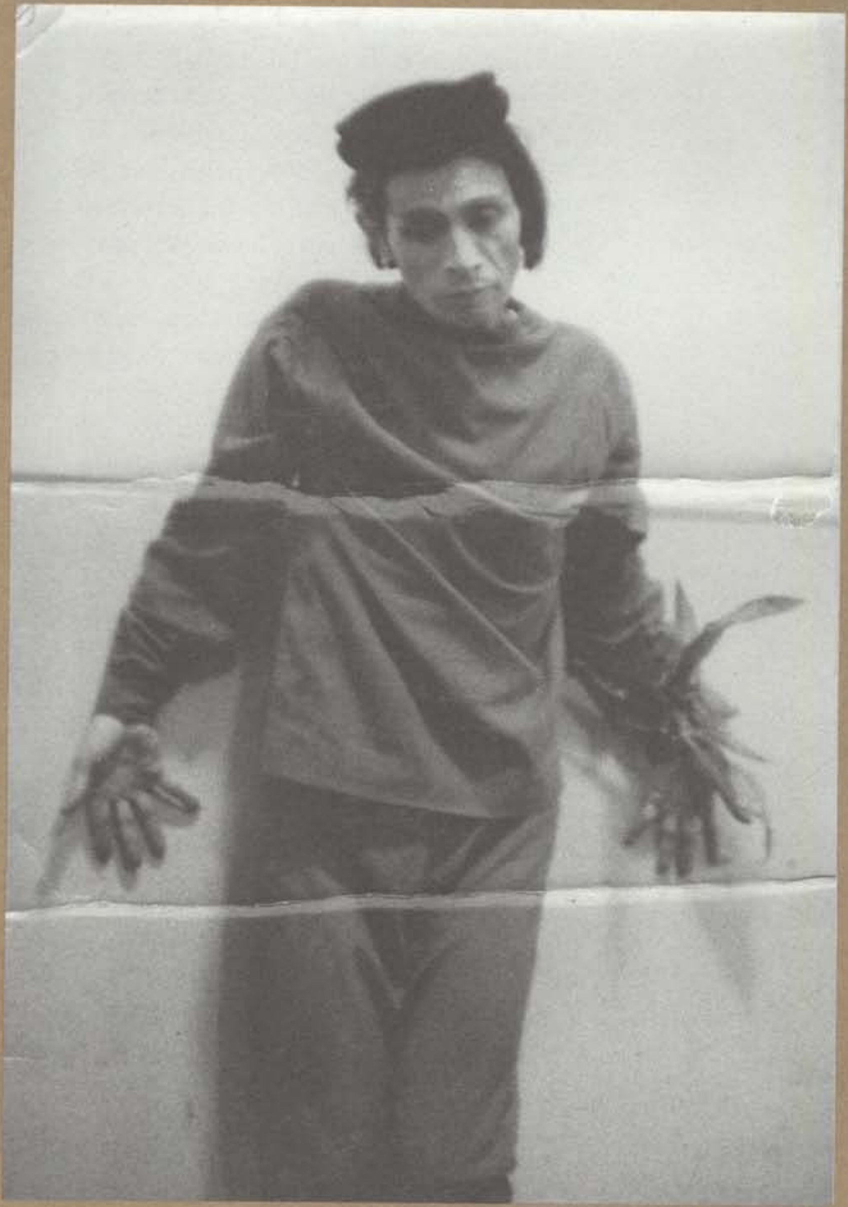
Pode-se prezar o silêncio e, guardando-o, é possível andar, não é mesmo? Mas se caímos, corremos, paramos com o silêncio guardado, ao tentar explicar essas coisas, o sentido escapa. Me pergunto se esse não é o movimento do butô. Pode-se também comer, certo? Comer enquanto trabalha. Gostaria, um dia, de apresentar este comer no palco.

Sou tão lindo. Você é tão lindo. Nunca vi tamanha beleza — é uma beleza nunca antes vista. Um homem vivo desceu ao reino dos mortos e o observou cuidadosamente. Ainda que houvesse música, não se conseguia ouvir, detectar o som — mas ele estava lá, existia. Havia também um cheiro, um cheiro totalmente diverso dos cheiros reais, um cheiro que você emanava, inconscientemente. Ao se colocarem os pés no reino dos mortos depois de observá-lo minuciosamente, que som, que cheiro magníficos! Eles emanam naturalmente de seus movimentos costumeiros. Pode ser uma ultramúsica. Veja, desse mesmo jeito, você anda do reino dos mortos para o mundo real, vem andando do reino dos mortos para o mundo real. Depois de vivenciar o mundo dos mortos, você é uma pessoal totalmente outra. A olho nu, quase nenhuma mudança, mas a diferença é radical. Se possível, gostaria que houvesse uma aventura. Você atravessou, fugindo, o reino dos mortos.



Acho, no entanto, que é impossível não pensar enquanto se dança. O que quer que se faça, uma voz se faz ouvir inconscientemente, não é? Sabe-se lá quando, mas, de repente, ela está lá, na consciência. Eu penso, de manhã até a noite. Penso, repenso e, no fim, fico com a mente vazia. É por isso que falo para jogarem tudo fora e ficarem com a mente vazia — a mente vazia em meio a um amontoado de coisas inúteis, depois de pensar e pensar e pensar. No fundo da mente vazia, o que nos sustenta é o que pensamos, pensamos e repensamos — isso se cristaliza, acaba nela se transformando. O que se pensou torna-se a mente vazia. Esse é meu pensamento. Mas querer atingir a mente vazia partindo do nada é o mesmo que construir castelos no ar.

Ainda que não se evoque nenhum problema, nota-se logo quem os carrega. Você, todos vocês, cada um de nós carrega problemas. Mover-se calmamente, sem pressa, assim, sem pressa, como se parassem de repente ao se deparar com um lobo. A essa altura, não adianta se afobar. Um passo de cada vez, vamos ao menos andar, andar com calma. Nessas horas, os problemas afluem sem parar, um depois do outro. Pessoas carregadas de problemas caminham. Sempre infladas de problemas. Não sei no que vai dar, mas continuem avançando…



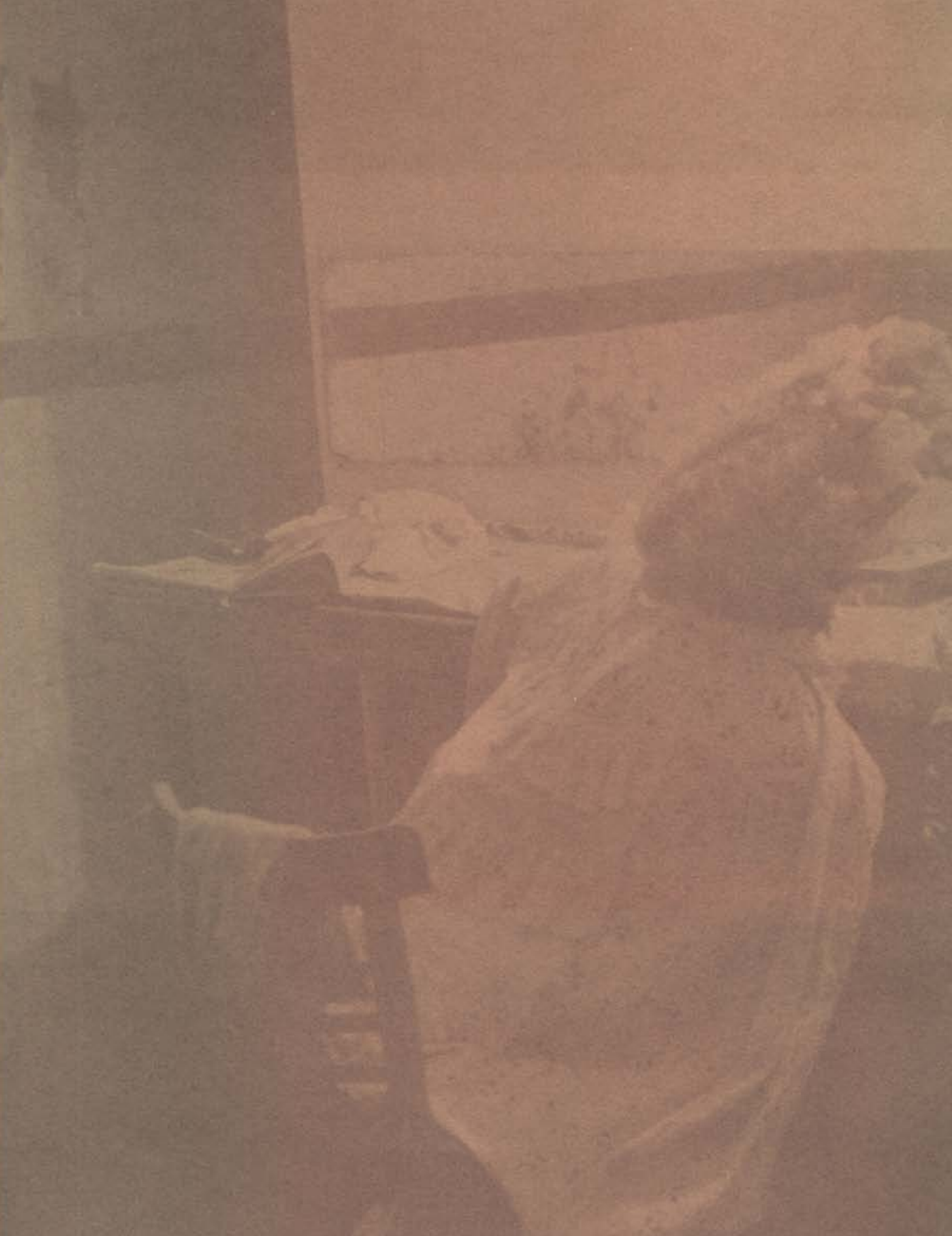
Dentro do espírito das pessoas, vive uma criatura que cada um cria bem, bem secretamente, sem que ninguém perceba. Quem sabe não seja aquele pensamento de Deus que nos foi dado pelos céus, pelo cosmos, o espírito que nos foi partilhado, sim, o espírito. Quem sabe não seja a vida que nos foi atribuída como alma irmã do cosmos, a consciência cósmica, a consciência cósmica que nos deu essa vida. Nossa cabeça também é assim, com muitos problemas dentro dela. Fisiologicamente, dentro do ventre há o intestino, o estômago, muitas coisas... A voz secreta do corpo, algo que, quando menos se espera, mitiga nossas dores. É assim que o corpo humano é constituído. Se vivermos assim, como almas gêmeas do cosmos, aceitando isso, aqui dentro teremos uma força que completa a vida, com o estômago, o intestino, o intestino que produz sangue e ossos, que, ao passar pelos santuários do sangue, faz uma *combination* de forças com várias partes do corpo. Mas este mundo de hoje usa mais a cabeça. Ao se achar o tal, a ambição se infla, se passa a derrubar os outros, concordam? Quando menos se espera, é guerra. Eu também fui à guerra. Não é bom usar demais a cabeça. Para cuidar bem da vida... dentro da barriga, o intestino, o estômago, eles são o centro. Melhor cuidar bem deles, então.

Vocês conseguem escorregar ou cair, não é mesmo? Mas só isso não é dança. Há ocasiões, no entanto, em que conseguimos tocar coisas em situações extremas, escorregando, caindo, abraçando a vida. Nesses casos, podemos cruzar com coisas delicadas que preferiríamos guardar dentro do próprio coração do espírito, mas que não conseguimos. Será que eu deveria transmitir isso? Ou será que eu deveria levar para algum lugar, guardando comigo, mesmo que isso me custe a vida? Eu, sinceramente, acho que isso é exatamente o tipo de coisa que deve ser transmitida.

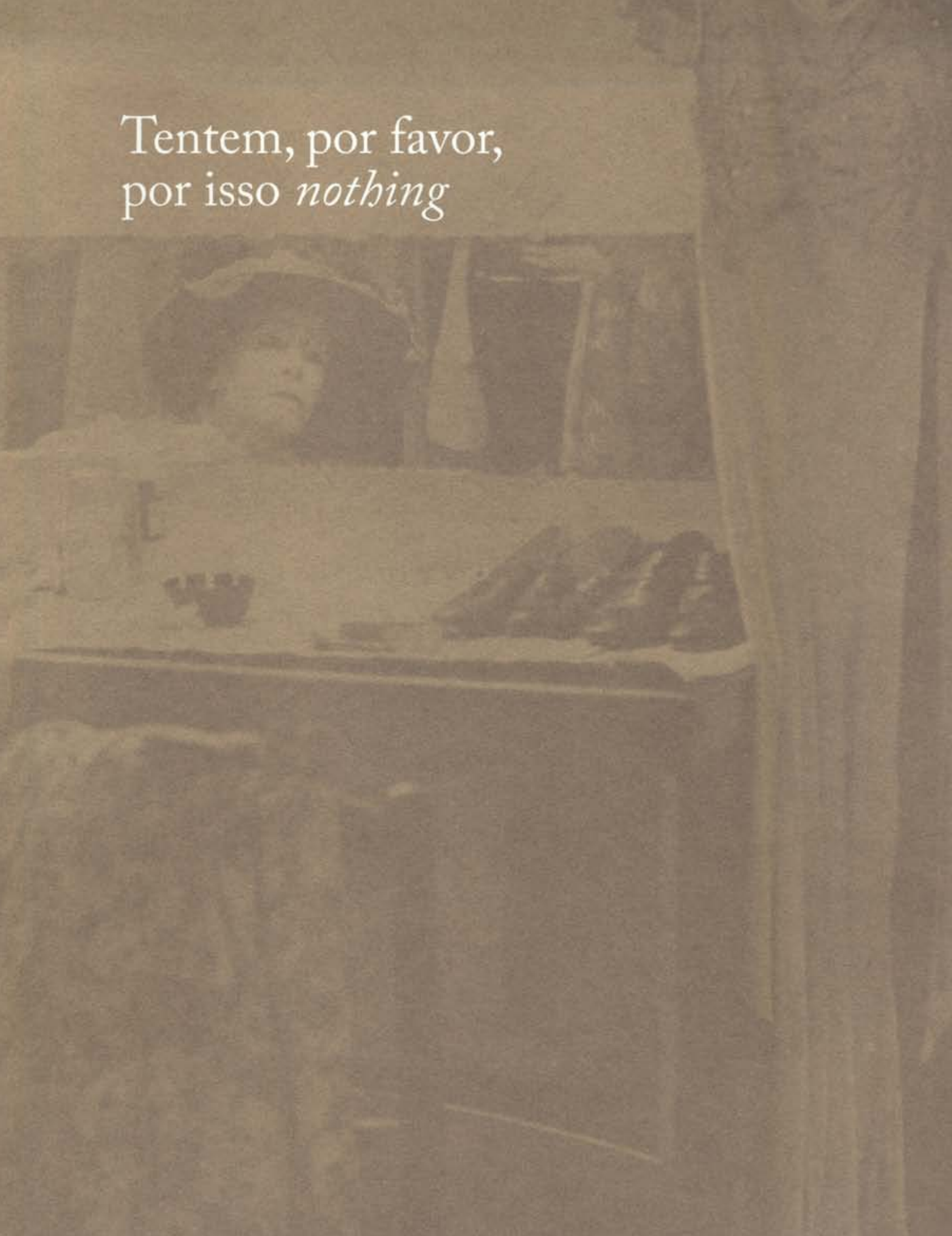
Vejo duas pessoas juntas, uma viva e uma morta. E eu, então, como fico? Num certo sentido, o espírito morto aparece no butô. Existe, no teatro nô, a palavra *yûgen*,[3] conhecem? Antigamente, a maioria das peças de nô tinha como tema pessoas mortas ou espíritos de mortos a confabular — isso é o nô. Quanto a mim, não quero imitar como vivem os mortos, eu gostaria de dançar com o sentimento de estar andando, de estar vivendo junto a eles, e deles recebendo as graças. Só imitar não dá. Ser como essência, para além da imitação, como se a matéria realmente existisse. A imaginação... O que pensamos não é o que nós pensamos, é uma graça que recebemos dos mortos. Acham que isso é imaginação. Pensar, trabalhando com a cabeça, assim, internamente — para mim, não é imaginação.

'81 1 29

Não se dança porque a flor é bela, porque exclamamos "que lindo!". Se esses olhos, se a alma, se a figura que contempla, se toda a energia dos treinos até hoje realizados estiverem em combustão, então nasce a flor. Veem como acontece? Fazer florescer longamente, *ad eternum*, até o limite. Porque penetraram no âmago. Contemplem a flor pelos olhos, por tudo, mesmo que contorçam o corpo. Contemplem a flor. Como se isso mesmo se tornasse a flor em si.



Tentem, por favor, por isso *nothing*



Que tal dançar até as articulações se desconjuntarem? Se não se empenharem até esse limite, não nascerão as possibilidades. Dançar sempre assim. Com todo o corpo, como se as articulações se desfizessem, desaparecessem. Nunca tentaram até hoje, não é mesmo? Hoje, tentem fazê-lo: dancem até as articulações se desconjuntarem.

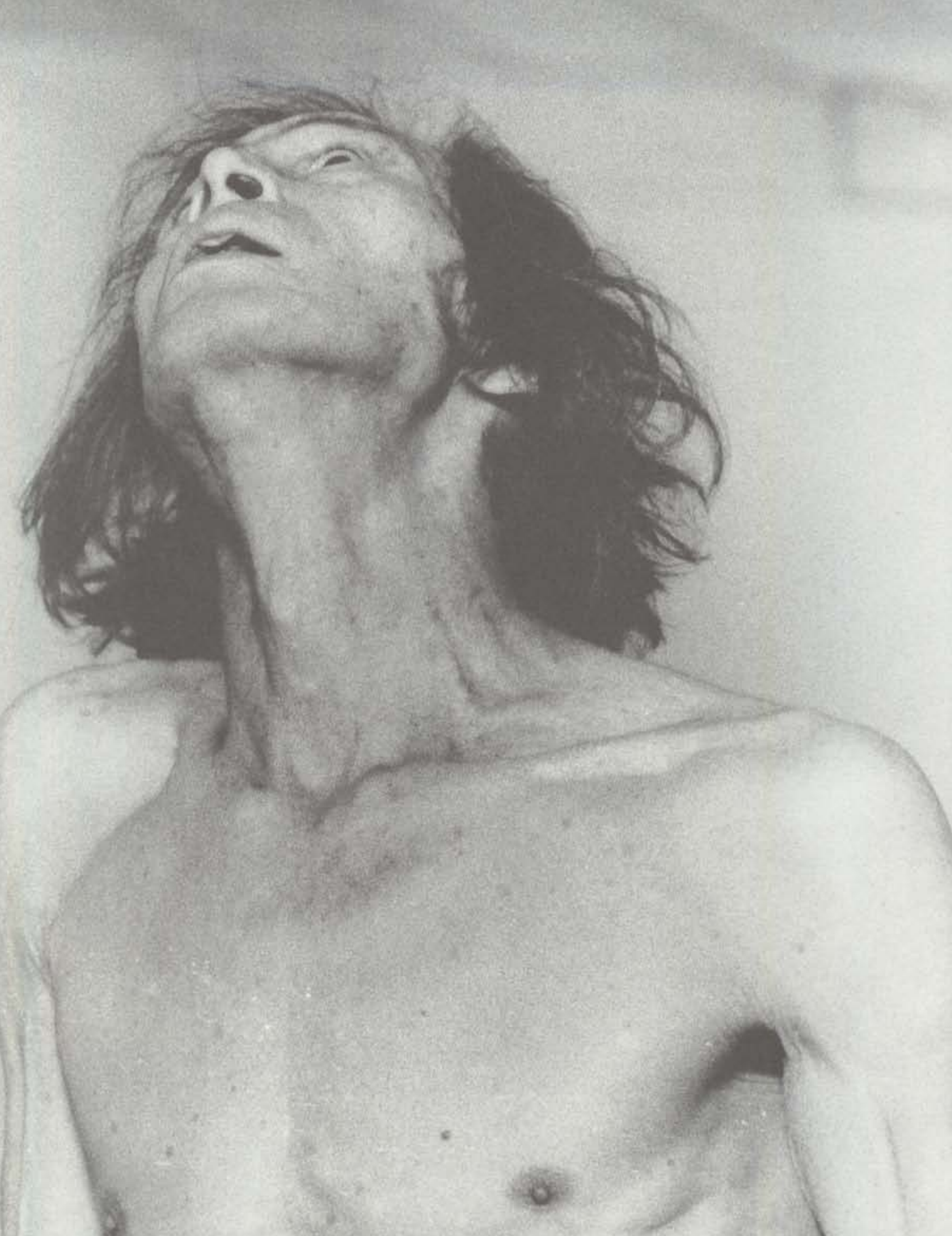
Tentem, por favor, por isso *nothing*.

O que é o butô? Hijikata disse que "o butô é um cadáver que se coloca de pé, arriscando a própria vida". Para mim, é um mundo para além da técnica. Pensem, por exemplo, na força da imaginação. Não fui eu quem a criou. Desde o começo do mundo até hoje, nossos antepassados que morreram gravaram no espírito, de fora, de fora do cosmos eles esculpiram e, dessa acumulação de milhões de anos, nasceu a força da imaginação. Várias acumulações. E o eu em meio a isso. Daí de dentro, eu acho difícil extrair a técnica. Se me perguntarem o que é a técnica, ela está na dificuldade — isso é a técnica. Para o senso comum, ela é aquilo que vai tornando as coisas claras à medida que se pensa. Mas quanto mais se pratica, mais nasce a dificuldade e fica-se num beco sem saída — acho que isso é a técnica. Para mim, é impossível escrever sobre os aspectos técnicos de minha dança. Não conseguir escrever é técnica.

↑ 400024

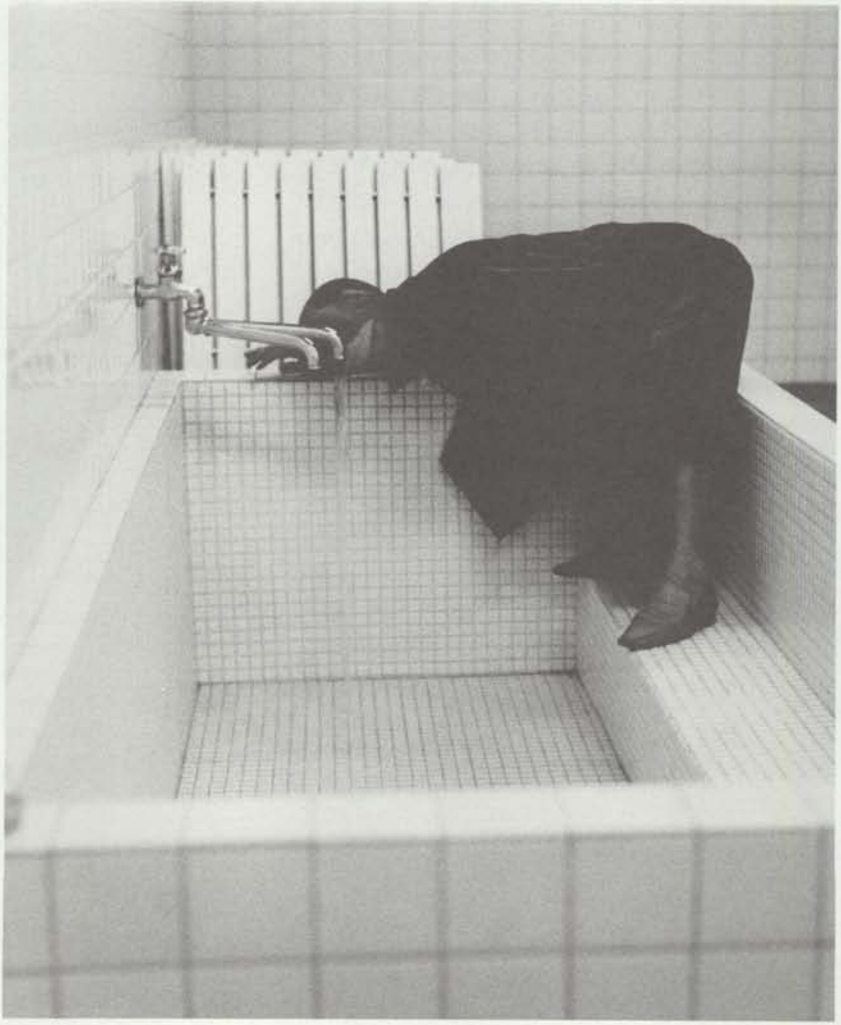
Levem o disparate até o limite. Vou pôr uma música. Se digo, por exemplo, para dançarem uma música do Elvis, não vamos conseguir se não levarmos o disparate até o limite, não acham? Vou colocar uma música do Elvis, e, ao som dela, dancem como quiserem. Esse é o princípio do treino. Não adianta calcular, ninguém virá assistir a uma dança dessas.

Deixando de lado aquele eu que não tem mais jeito, deixem tudo fluir com naturalidade — façam qualquer coisa, façam como quiserem. Pode ser assim, nessa posição de súplica. Se não for dessa forma, como pode o espírito intervir? Não basta estender a mão. Quando se pede socorro ao espírito, será que devemos estender nossa mão física? Fica mais fácil estender a mão ao espírito se todo seu corpo se transformar em mão, se todo seu corpo se transformar em olho. Pode até ser que o espírito entre em seus olhos… que ele entre em seus olhos e, dentro dessa imensidão que são os olhos, que ele nos guie. Tudo é liberdade; no contato com o espírito, tudo é liberdade.



Sem pensar em fazer assim ou assado, o melhor é eliminar toda e qualquer ideologia ou pensamento, e fazer assim, leve e naturalmente. Se pensarem na postura de vocês nesse momento, em fazer desse ou daquele jeito, em fazer bem, tudo isso só vai atrapalhar. Aí me perguntam se basta ficar em pé: também não é isso, tem algo mais… Levemente, assim. Não dá para traduzir em palavras. Tem alguma coisa. Tem o querer fazer assim.

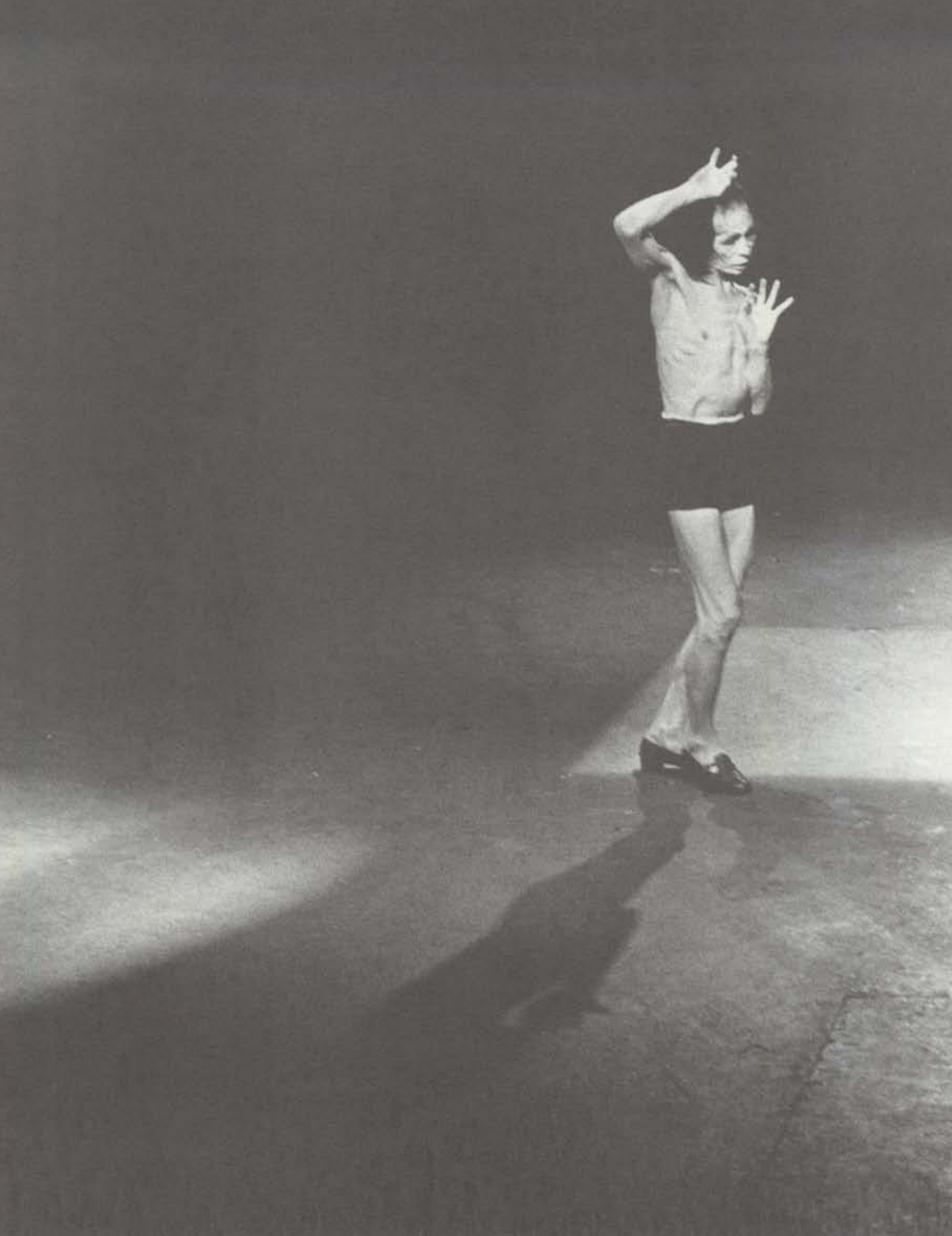
Não sei bem o quê, nem sei o que vocês veem, mas, de repente, assim. Gostaria de continuar apresentando uma dança assim, para sempre.



Quando quiserem, podem aplicar mais força. Podem, mas não o tempo todo. Não basta simplesmente aplicar força, mas uma força que nasce da relação com Deus. Mesmo sem todo esse empenho de força, há muito mais em termos de energia. É muito mais difícil, por exemplo, fazer sem esforço. Cuidem bem disso. Pois há também essa experiência de não fazer força. Ao agir dessa forma, cuidando bem do vento que sopra no céu, cuidando da chuva, da neve, do tufão, das várias coisas, interpretando o que é frágil ao extremo, o que é forte e o que é frágil, tomando-os como o espírito que nos foi atribuído por Deus... treinem cuidando bem, muito bem de tudo isso. Incorporando o assoalho, o assoalho que os sustenta, no qual estão sentados — vocês aí, sentados, assimilando tudo isso... Vamos, mais uma vez, de pé!

Uma flor se abre. Nada se transmite enquanto ficarem apenas copiando seu aspecto exterior. Para o interior, se houver o sentimento de *beautiful* em relação à flor, se houver o cuidado por ela, então dá. Com a mente vazia, elas estão floridas. Não importa se é melhor ou pior estar assim, florida. Ela se abre inteira, até onde puder. Assim, com toda a alma. E não falem demais. Difícil, não é? Depois de desabrochar por completo, não há o que fazer, é o fim. Mas a flor não se acaba, ela permanece linda para sempre. Há um desabrochar assim, mas, sobretudo, não falem demais. Existem flores ao infinito. Observe a flor de frente, de trás, de todos os ângulos — o que fazer para expressá-la? Que tal fazer algo que se despedace, com todo o empenho, até que o coração fique em frangalhos? Agora podem até falar, mas, em todo caso, com firmeza, unindo com determinação todos os espaços ao espírito, façam, por favor, em *free style.*

Vocês não estariam falando um pouco demais durante os treinos? Não acham? No teatro nô, há momentos em que ninguém se move, em que não se faz nada. Comunica-se perfeitamente através do coração. É mais importante comunicar sem fazer nada do que comunicar com um grito. Para que, afinal, se dança? Dançamos para que os corações se unam. Ah, é difícil, não é? Em todo o caso, é para isso que dançamos.



A flor se abre, desabrocha, e então morre. Enquanto olhava vocês conversando com os fantasmas, tive a sensação de que uma flor se abria. Depois de desabrochar, resta só fenecer. As pétalas vão caindo. Normalmente caem para fora, mas há ocasiões em que caem suavemente pra dentro, não é mesmo? Por isso é que eu disse *bye, bye*. Algumas vezes a morte nos aterroriza. "Que lindo, logo a flor vai fenecer!" Assim, sem mais nem menos, até que, de repente, todas as pétalas já caíram. O fantasma se foi, sei lá para onde, tchau, a flor se foi, *bye, bye*! É mais ou menos isso. A flor vai se abrindo, se abrindo, se abrindo, e, quando chega a seu esplendor, de repente, as pétalas passam suavemente por meu coração — *bye, bye!* —, até nosso próximo encontro.

Varal de roupas. Sopra um vento. Bate o sol. Estão secando. O vento dentro de minha alma. Varal. O vento começou a soprar. Bate o sol. Façam como quiserem. Dentro dessa atmosfera, livremente. Mas vocês não estão usando tanto o vento quanto poderiam…

Ontem me apresentei por cinquenta minutos, sem descanso, no Pit Inn de Shinjuku, já imaginaram? Cinquenta minutos, cinquenta, sem descanso, ao som de um piano e de uma bateria. Depois de dançar, me disseram que eu estava com uma expressão satisfeita. São tantas as possibilidades. Quando se dança, qualquer que seja a dança, não se deve combinar nada com os músicos antes, entenderam? Nenhum acerto prévio, nada combinado. Se combinar algo antes, não é jazz. Cinquenta minutos sem nenhum acerto, nenhuma combinação. É ver no que vai dar. É vida ou morte. Não é fazer porque conseguimos, não tem essa de dar ou não dar... é fazer porque temos que fazer — e nós fazemos. Não tem essa de errar, de falhar. No fim, “ah!, que alegria”. E nessa aura, “obrigado” — *thank you*! — e fim.

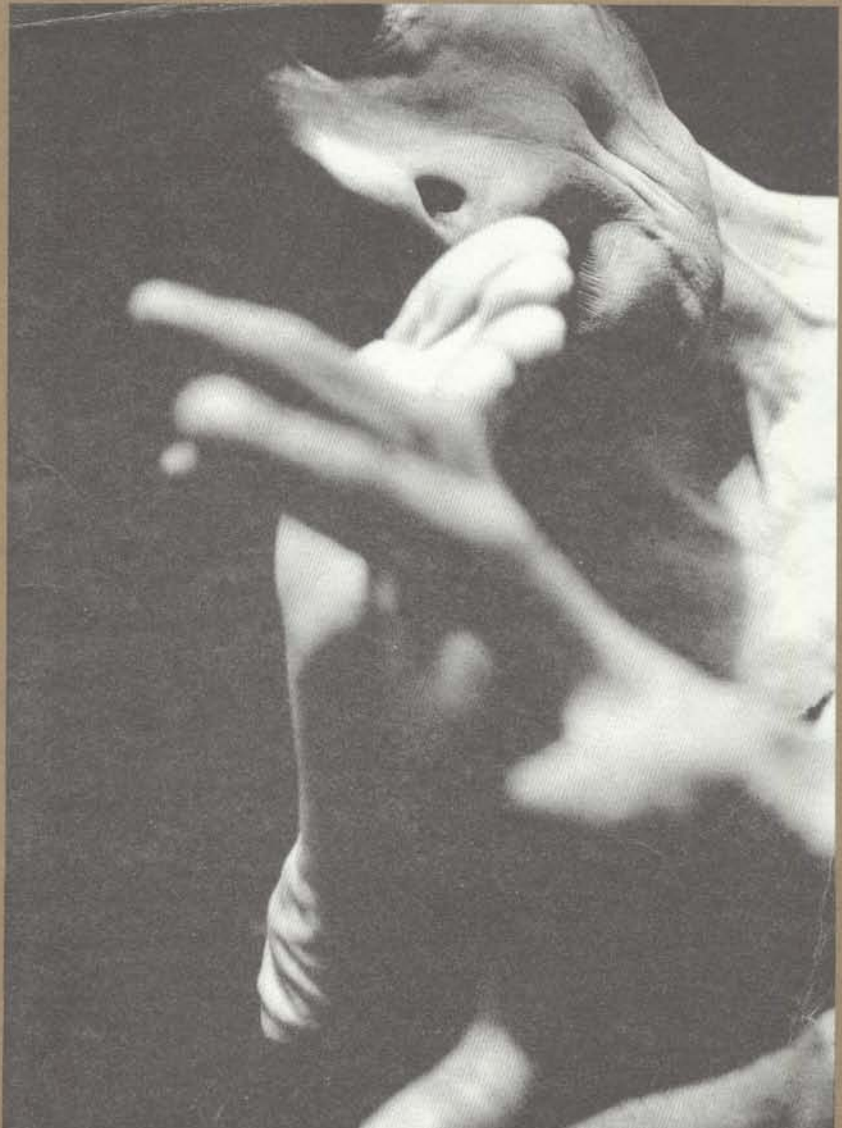
Todos os fenômenos do cosmos existem sob a forma de espíritos. O nô também diz mais ou menos a mesma coisa. Em todas as peças de nô, os fatos, os conhecimentos relativos ao nô se fundem, se unem numa só alma. Tudo em uma única alma, unido a ela. Mas, saibam, isso é muito difícil de se alcançar. Se a arte não estiver amadurecida, é muito difícil unir todos os fatos numa única alma profunda. Tinha uma bailarina que, aos oitenta anos, continuava a dançar. Em geral, quando uma bailarina chega aos quarenta, cinquenta, sessenta anos, os movimentos são abandonados. Ela se aposenta, se torna uma velha. E eu, o que será de mim? Eu também sinto dores, mas quando subo no palco, a dor desaparece. Quando subo no palco, quanto mais me movo, mais me canso — mas, ao mesmo tempo, quanto mais subo no palco, mais forte me sinto e saio como se tivesse sido atendido por um médico.

Dancei até o limite do disparate. É um átimo, um átimo. Tudo não é tudo. Pode ser um único. Não é tudo. Pode ser um segundo, um átimo, entenderam? Apreender um curto espaço de tempo — é preciso fazer frutificar tudo nesse curto espaço de tempo. Da dança, sabe? Eu também, ao fazer no palco, com todo o afinco, um passo, dois passos, três passos, não dá, no terceiro, primeiro, quinto passo, quando se está fazendo assim, de leve, um átimo, sabe, a eternidade num átimo. Tudo não é tudo. A eternidade num átimo, você escolhe esse átimo, sabe? E lá está o sol, a lua… Quando sou colocado frente a frente com a lua, me emociono, sem nenhuma dúvida. A hora da eternidade num átimo. É preciso ter o tempo da eternidade.

O que vem antes, o espírito ou o corpo? Para tornar uno o corpo e a alma, é preciso fazer com que a alma se volte para nós, que ela venha até nós. Se o corpo estiver tenso, ela não vem. Libertem-se. Agora os olhos veem diretamente. Nessa posição [inclinando o eixo do corpo para a frente], ergam as pálpebras, de leve. E aí, “mamãe!”. Acho que está bem assim. Assim, com os olhos levemente abertos. Essa é uma boa posição para fazer o espírito se antecipar. Agora, levantem as mãos. Usem as mãos. Usem mais, com afinco. As mãos conversam entre si. É melhor dar mais liberdade às mãos.

O espírito pouco a pouco se transforma em cinzas. Quando expiramos, ele se desprende do corpo. Eu também respiro. Meu espírito se estende por todo o céu, torna-se cinza e tomba no chão.

Vocês já ouviram falar de *Chôjûgiga*? Uma pintura em rolo que retrata aves, feras que brincam com sapos, com raposas, uma obra do Japão antigo, com cenas de animais brincando. E, sem mais nem menos, aparece um fantasma. Um ser meio gente meio ave surge, assim, de repente. Para mim, isso acontece porque dentro de mim vive uma espécie de ave. Queria começar o treino de hoje a partir disso. Como eu falo um monte de coisas quando vocês dançam, vocês tentam se corrigir com o que eu falo, para acertar, acertar, acertar. Mas não é isso o que eu quero hoje. Eu acho que a dança é um fantasma. Precisa ser um fantasma. Parece ter forma, parece não ter, não tem sua forma. Dentro de mim vivem aves, vivem animais, tudo vive. É preciso ser um fantasma. Um treino assim — hoje não vou falar nada além disso, a dança de fantasmas. Que tal dançá-la livremente? Em suma, treinamos para nos tornar fantasmas.



O eixo do corpo se inclina um pouco para a frente, entenderam? Para avançar, o centro da gravidade também vai um pouco para a frente. Em seguida, as vértebras. Não deixem as vértebras avançarem, ou o peito. Puxem as vértebras para trás e estiquem o topo da cabeça para cima. O máximo que puderem, suavemente, alonguem o topo da cabeça, da coluna dorsal até a ponta da cabeça, assim, de leve. Inclinem-se um pouco para a frente. Mesmo esticado, o corpo avança sozinho. Quando pensarem em dar um passo, já é como se avançassem, desde o quadril até o peito, a partir do queixo. Um pouco à frente, inclinando-se vagarosamente. Como se avançassem um pouco. Relaxem, relaxem. Não avancem pelas pernas, procurem avançar pelo peito, pelos ombros. Mas que flor linda! Com o centro da gravidade à frente, os pés agem automaticamente, você pensa em avançar mas não avança, e eles avançam sozinhos.

Quando danço, se possível, quero sempre dançar assim, uma dança do halo louco. Existe a palavra *loucura*. O choro de um bebê, até certa medida. Não se sabe se ele está contente ou triste, mas aí estão concentrados todos os pensamentos. E depois, o ventre materno. Nasce do ventre materno dizendo "obrigado". Está só chorando, unhé, unhé, unhé? Ou está contente, ou triste? Não sei. De alguma forma, acho que é loucura. O nascimento de uma vida liga-se à loucura.

Todas as expressões são milimetricamente diferentes. Expressões existem ao infinito. Não são mil, nem duas mil, são infinitas, aos milhões, são todas as experiências humanas, desde a criação do mundo até os dias de hoje. Há a experiência dos peixes, a experiência dos vegetais, os anfíbios que vivem no ventre materno com aquela vontade de voar pelos céus. Existem ao infinito, milimetricamente distintas. Hoje, gostaria que vivenciassem isso. Então vou pôr a música. Experienciem vocês mesmos. Essa questão, olhem, é uma questão capital.

Redon, um pintor francês. É tão perfeito que parece banal; mas, ao olhar este quadro, parece que tem algo, assim, escondido, é estranho. Outro dia, durante um treino, acendemos velas, procuramos nos consumir pelo fogo, derreter-nos na loucura. Temos que chegar até aí — o limite entre a vida e a morte. Vejam, todas as flores aqui estão abertas. Isso não é comum, há algo estranho. Uma, pelo menos, mantém-se normal. Existem flores assim, não é mesmo?

Joelhos — será que vocês estão cuidando de seus joelhos, cuidando da articulação dos joelhos? No coração também há articulações, ele não bate conforme apenas um ritmo. Também no coração há articulações. O ritmo cardíaco muda a cada instante.

Tentem se esticar até o céu usando os braços. Poder voar, talvez tudo comece daí. Pode-se olhar para cima; mas o céu não está só no alto, há um céu também debaixo de seus pés. Eu existo junto com o céu. Cuidadosamente, zelosamente. Os pés, zelosamente. O tato dos pés, o tato das mãos, é tudo igual. Estão subindo pelo céu — e não é que já estão no céu? Há nuvens debaixo de seus pés. É bom acreditar nelas, é melhor acreditar nelas. É preciso que haja nuvens em cima. Vocês já tiveram uma experiência como essa, não? Quando o ventre materno os abraçava, vocês flutuavam sobre as nuvens, nas nuvens. Vocês já tiveram a experiência de olhar para cima, no ventre de suas mães — não é preciso ver — mas certamente já experimentaram olhar para cima. Às vezes sentimos mesmo sem ver, não é mesmo? Enquanto a vida pulsar.

Quando se dança, o espírito se antecipa. Quando andamos, acaso pensamos nos pés? Ninguém faz isso. "Venha pra cá", se diz a uma criança, e ela vem, "mamãe!" — é assim que se dá. A vida é sempre isso. Não para.

Quanto ao que fazer com as mãos, de repente, os movimentos das mãos se juntam. É preciso sentir que, de repente, minhas mãos e as mãos do universo são uma coisa só. Não é ficar assim ou assado, é você se transformar nas mãos do universo e ir descobrindo, ir vivenciando.

Meus olhos estão voltados para o céu. Então vejo o céu? Não, não é isso, não vejo nada. Meus olhos estão voltados para o céu. Vejo a terra? Não, não vejo nada. E meu interior está totalmente destruído.

Ah, então está louco. Mas eu não sou louco. Então é loucura? Se possível, com os olhos voltados para cima, para baixo, para frente, não gostaria de ser um louco, mas gostaria de entrar no mundo da loucura. Nada a estranhar que a inteligência nasça da loucura. Mas a inteligência não nasce da loucura. Ela deseja, se possível, ficar enfiada no fundo da loucura. Então, olho o céu, o céu até o fim. Com meus olhos voltados para o céu, como se tivessem conquistado o universo.

Um átimo — como se seu corpo pudesse participar da construção do mundo do átimo. Como se fosse levado a algum lugar e seu corpo entrasse nesse mundo. Se é doce ou salgado, pouco importa. Pode ser doce, pode ser salgado. Seja sabor ou aroma ou cor, o que é que eles têm a ver com você?

Quando vocês estão dormindo, quando estão indecisos, ela os transporta a altíssima velocidade. Por isso, fiquem tranquilos. Em seu interior, talvez haja uma via láctea equivalente à Estrada de Ferro Via Láctea.[4]

Não basta falar à pessoa que está à sua frente: "torça um pouco o corpo, e, agora, fale. Fale tudo o que quiser." Contido, torcendo um pouco o corpo. Não pode olhar a pessoa, mas precisa olhar. Parece olhar, mas não olha. É nesse limite, entendem? Tentem transmitir tudo o que quiserem. Mais do que olhar, é este "tudo o que quiserem". Torcendo o corpo, imperceptivelmente.

No local de repouso, não basta pensar no que se deve fazer, mas, neste lugar, dá para conversar com os mortos. Recebo as graças dos vivos, mas imagino se não recebo as graças de meu pai, de minha mãe — de meu pai e de minha mãe mortos. Recebo essas graças que estão armazenadas dentro de mim. Por isso, quando vou descansar, se estão armazenadas dentro de mim, converso com os mortos, recebo as graças dos mortos. Acho que recebo vários ensinamentos, justamente porque tenho todas essas graças comigo. Por isso, às vezes, os mortos do além, os mortos de alma perdida atravessam as barreiras do tempo e, dentro de mim, vêm me dizer "como vai?". Você se dirige aos mortos do purgatório e eles se dirigem a você, o que fazer? — é isso o que acontece. Dentro disso, treinem o que quiserem, da maneira mais livre possível.

Quando se está triste ou alegre, não se enxergam as coisas. Você fecha os olhos e não vê nada, não é assim? Mas quando se dança, não se pode fechar os olhos. De olhos abertos, dançamos com olhos que não veem. Não precisa enxergar. Basta dançar no mínimo. Tirem a tensão, assim, aos poucos. Como os insetos. Viver eternamente é possível nessas condições. Insetos vivem. Vamos, dancem dando a vida.

Um odor animal, de raposa, começa a se exalar. Mas o que é um odor animal? É o cheiro de uma energia que pulsa vigorosamente. Há cheiro na nuvem, sabiam? Há cor no vento. Ouço um grito — uah! É a vida que você gerou. Vejam! Por que não olham virando a vida ao avesso? É a vida que vocês geraram, por isso podem revirá-la por curiosidade. Seu desejo se cumpriu, não foi? Já que puderam tocar na vida, podem revirar, podem lançar ao céu, como num jogo de bola. Na inconsciência, sem pensar.

Quando se é tomado por um sentimento, pode-se ficar de pé sobre uma pedra, imóvel como uma estátua. Pode-se andar sob as águas, mergulhar nelas. Mas não basta um sentimento qualquer. A questão é treinar no interior de cada um desses sentimentos. Mesmo que sejam atacados por uma fera, não percam esse sentimento. É dançar de corpo e alma, só isso. Mesmo que um leão morda sua perna, é esse sentimento, de corpo e alma. Não tem importância que suas pernas e mãos sejam arrancadas. Se esse sentimento se mantiver intacto, afinal, de que se trata? Não, vocês podem ser uma libélula, uma borboleta, um peixe, um inseto. Mas sempre de corpo e alma, de corpo e alma, com empenho, para que o sentimento não mude. Será que dá? Sim, dá. Porque você é um robô.

Outro dia, um aluno meu vomitou. Só expeliu um líquido mucoso. Só um líquido mucoso. Alguma coisa aconteceu. Ele foi até o limite e explodiu; chegou a um impasse e se despedaçou — e expeliu um líquido mucoso. É preciso expelir esse líquido. Fazer, não importa o quê, com o muco que escorre. Aguentar, e fazer. Choca-se contra alguma coisa e então se continua a dançar, sem interrupção. Por ter experienciado, dentro de si, algo que só sai quando se chega ao limite, como esse muco, chegando até esse ponto, pode-se fazer o que quiser. Esta é também a minha experiência, sabiam? Ao pegar com as mãos, tem lugar que está seco, outro que está viscoso — tudo é cheio de vida. Quem quiser, é bom experimentar.

Gostaria que vocês tentassem andar eretos, pela encosta da montanha. Não, não é questão de ver se é estável ou não. É ficar, em suma, de pé na encosta e se colocar no dentro dessa encosta. Não; em ângulo reto, pode ser em ângulo reto, estou de pé na encosta da montanha. Que tal começar daí? Parece que já há algum tempo eu estava de pé na encosta esse tempo todo. Não só agora, mas já há muito tempo, de pé na encosta.

Andar pela montanha significa cair. Uma encosta, como se o horizonte nascesse quando nos voltamos para o céu. Ao olhar para baixo, se cai até lá, no fundo, e se cria o horizonte.

Seu mundo tinha se transfigurado, só sobraram suas costas. O que tinha que se pendurar estava pendurado. Mas vivia só com as costas, como se a carne tivesse sido metade arrancada. Uma transfiguração assim. Nisso, chegam a meus ouvidos os sons do sino do entardecer. Ecoam diretamente na alma. Balança o que está pendurado. Sua alma vibra em resposta ao sino do entardecer. Toca e ecoa como se tivesse se fundido ao sino. Você é um sino. Ressoa até pela ponta dos dedos. E aquele sino é também sua morada. Não, não havia nem interior nem exterior. O sino, ele próprio, é a sua morada, um sino que se fez com a criação do mundo. Seu sino é narrado e transmitido todas as noites. Toca em todos os recantos — viver e morrer, não percebo o limiar entre a vida e a morte.

Mesmo agora, você é um feto, certo? Está querendo dançar. Por isso você é um feto. Um feto não consegue ver. Mas começa a enxergar aquilo que até então não podia ver. É um outro mundo. Poder se mexer — é por causa de sua vida. Por isso, não se prenda. Pode gritar, pode gemer. Ele está gemendo. Você está no ápice da alegria. Como você é um feto, é melhor fazer a *radio taisô*[5] com simplicidade, sem questionamentos. Quero ver uma dança assim.

Treinar e, a partir daí, desenvolver uma dança… como é difícil, mesmo ao nível da consciência! Seria fantástico se eu pudesse, ainda que uma única vez, me apresentar no palco, no nível da inconsciência. Tudo bem, poderia ser na semiconsciência, expandir o treino e desenvolver uma dança. Existe, com certeza, um domínio no qual você pode fazer isso. Por exemplo, pode começar, de repente, no domínio da brincadeira. Mas se fizer como sempre costuma fazer, de nada adianta expandir, é a mesma coisa. Não é dança. Então, o que é preciso para se tornar uma dança? Às vezes, é esticar assim, com força, *bam!*, a perna. Ou se fizer assim, de leve, *zas!*, num segundo, já mudou tudo. Aí existem várias posturas, como ir expandindo. Acho que o melhor é armazenar várias experiências, dessas que a gente não sabe o que fazer com elas. Precisa ser algo que seja agradável quando se assiste, que fisgue o público pelas entranhas. Não pode ser às claras. É preciso treinar muito para se chegar ao ponto de ser, e não ser, descoberto o que se vai fazer em seguida.

Não pode ser um fantasma do sonho. Acaba
sendo ficção. Fantasma do nada, não há nada.
Eu, quando me vejo num impasse, faço um
disparate assim — *pi-pi-pi-pi!* Procuro uma
saída. Faço isso umas duas, três, quatro vezes.
Danço um disparate, embora não seja um
disparate. Atirar-se sobre si mesmo com este
sentimento. Nesse instante, a lua já se ilumina.

Um monte de gente nasce dentro de mim.
O espírito vai se alargando. Nós fazemos
essas coisas no dia a dia, não é mesmo?
Dá para fazer. Como nascemos do universo,
temos relação com as coisas do universo.
Dá para fazer o que quisermos.

Queremos caminhar reto e, de repente, acaba
que nos desviamos, as duas ações existem.
Passado e futuro convivem dentro de você.
Pode ser que eu esteja falando de postura e
não de imagem. Postura de quem dança.
Ou então, talvez seja este o seu desejo.

Escuto um som que vem das entranhas.
Uma música, como uma sinfonia, está
sendo executada dentro das entranhas.
As entranhas tocam. Até as pedras, até
as pedras podem tocar uma sinfonia. As
pedras também têm entranhas, sabiam?
E arrastando as vísceras, arrancando-as,
elas tocam. Sinfonia visceral. Parece que
não foi você que tocou. São as pedras, você
deve estar escutando. Inclusive agora, ouça.
Parecem ecos de uma vasta abóbada, ou,
preso num local fechado sem nenhuma
mobilidade, mesmo assim o som é lindo.
Este seu movimento, a alma o apreendeu, é
emoção pura. É isso, o espírito o apreendeu.
A emoção do passado tem brilhos como o
futuro. É a dança das entranhas.
Não é a sua dança.

Acho difícil dançar com a mente vazia. Enquanto se caminha, tome a figura de um inseto. É preciso treinar para se aproximar disso. Não é só se mover o tempo todo. Nem ficar buscando o tempo todo. É estudar junto, caminhar junto e ir, cada vez mais, criando algo de seu. Então vamos, caminhando, de lá pra cá. Podem andar do jeito que quiserem. Podem andar de lado. Só parar e andar, assim não dá, falta um pouco.

9.9.1989

Reprodução na íntegra dos originais

Blake e Swedenborg

Há um pintor inglês chamado William Blake, alguém o conhece? E há também um texto dele, o *Casamento do céu e do inferno*. Trata-se de um poema longo, escrito em versos variados, inimagináveis para o ser humano. Há um quadro seu mais ou menos com esse tema, um quadro sobre o casamento entre o mundo celestial, ou o céu, e o inferno. Acho que ele nem tinha ideia de estar compondo um poema romântico, imaginário.

Mais realista. O homem vive na realidade. Talvez todos digam isto, que o homem vive na realidade, mas se for dito que é a vida pós-morte que é a mais real… Bem, citei William Blake, mas foi Swedenborg que afirmou isso. Ele era um religioso, um físico que estudou a fundo tudo quanto é ciência, e escreveu até sobre economia política, estudou a economia política da Inglaterra, e sobre o que fazer para recuperar a economia inglesa. Bem, no Japão, seria mais ou menos como Minakata Kumagusu, escritor versado em tudo quanto é ciência. É um cientista — por isso, desde a astronomia e tudo o mais, ele escreve sempre de forma bastante científica. Deixou uma vasta e minuciosa literatura sobre a vida pós-morte, sobre as condições do inferno. Estar vivo. Existe a palavra *reality*, mas, em outras palavras, isso é nascer e depois morrer em seu tempo certo.

Voltando a Swedenborg, por exemplo, para ele há mais *reality* no mundo pós-morte do que neste em que vivemos, por isso li um monte de livros dele, entre os quais um que fala sobre um casal que morre e vai para o céu. É um casal, portanto são duas pessoas, mas são um anjo só. No mundo celestial, um casal é um anjo só, diz ele no livro. No céu, um casal é um anjo só, mas como seriam então em vida? Aí, infelizmente, não dá pra ser um anjo só. Sempre as opiniões divergem, há brigas, prezam tanto o "eu" que não dá para ir nem para o inferno, quanto mais para o céu. Mas Swedenborg parece que morreu e três dias depois — como acontece de vez em quando — bom, ele renasceu no terceiro dia após a morte. E escreveu muitos livros. Deve dar um tanto assim de livros, comprei um atrás do outro, comprar eu comprei, mas… o que eu li mais vezes foi um sobre o esperma e o óvulo. Nascer. O esperma e o óvulo se fundem e nasce uma vida. Mais do que o óvulo, o esperma, o esperma dos homens; sobre isso ele escreveu longamente em seus livros sobre religião. Li tanto que ficou preto, assim, de tanto grifar. Isso significa que não sou tão desligado da realidade assim. Física, química, astronomia; tendo se dedicado de corpo e alma às ciências, Swedenborg diz que o mundo pós-morte é mais *realistic*, mais verdadeiro do que o mundo real.

Li seus livros. Sobre o paraíso, principalmente; sobre a espiada que deu desde o paraíso, abrindo a tampa do inferno; ele escreveu longamente sobre isso em um livro, no qual diz que um casal, no mundo celestial, é um anjo. Quando li essa passagem, senti que ele não estava falando do paraíso, nem do mundo pós-morte. Senti que ele estava falando deste mundo em que vivemos. Na realidade, ele começa escrevendo "no céu…" e continua. Mas eu, "no mundo em que vivemos…", foi assim que eu interpretei, não que eu tenha feito a releitura dessa forma, mas, quando ele descreve minuciosamente o mundo celeste, ele não escreve sobre o céu, mas escreve minuciosamente sobre o mundo, o mundo em que vivemos, o que aí ocorre. Foi o que eu achei.

Mudando totalmente de assunto: onde fiquei sabendo desse Swedenborg? Foi no livro de [Tatsuhiko] Shibusawa. Foi por isso que li sobre Swedenborg. Antes disso, o livro *O Céu e o Inferno*. Minha falecida tia que, se estivesse viva, teria hoje mais de cem anos (eu fui criado na casa dela), essa tia me deu o livro *O Céu e o Inferno* de Swedenborg, recomendando-me sua leitura. Emprestei-o a alguém, sumiu.

Histórias de minha mãe

Quando uma mãe cria um filho, frequentemente ela conta histórias. Ela conta histórias, mas a criança não dorme. A criança fica contente porque a mãe lhe conta uma história, fica acesa e fica cada vez mais difícil de pegar no sono. A mãe acaba se irritando e, "chega, agora adormeça sozinho!", de repente reage assim. Tenho a impressão de me deparar frequentemente, sei lá, com cenas como esta. Nessas histórias sobre minha mãe que eu vivo contando, acho que aos quatro anos; não, aos três... A história de fantasmas de um escritor chamado Lafcádio Hearn: uma princesa, lindamente vestida, andava por um longo corredor com o que os japoneses chamam *pokkuri*, um tamanco de madeira, e com um chocalho que soava *tim-tiro-riim*. "*Tim-tiro-riim, gappo-gapo*", está assim no livro. Até hoje eu ainda não li o livro... "A princesa, *tim-tiro-riim, gappo-gapo, tiro-riim, gappo-gapo*" — ela começa a contar — "foi caminhando *tim-tiro-riim, gappo-gapo*." Bem, bem melhor do que eu faria. Minha mãe deve ter lido muitos livros como este, acho que neles havia algo que a atraía bastante. Nem sei quando ela leu. Mas coisas como romances estrangeiros, acho que ela lia. E quando ela contava, seu espírito era inteiramente tomado, era a própria história. Acho que ela me contava "e então a princesa...", como se ela fosse a própria princesa fantasma, até seu corpo fazia assim. Assim, com sentimento, "e então a princesa...". Se vira e, ao dizer "então a princesa...", já entrou suavemente nesse sentimento. Quando a gente dança, "então a princesa disse tal coisa", não é só isso, o espírito se emocionava dentro da mamãe, e era com base nessa emoção que ela contava. Por isso ficou em meu coração, inesquecível. O que significa cuidar bem da vida? Trazer para cá o que está aí, levar para lá o que está aqui, fazer assim, assim, pra cá e pronto, terminei — esse modo de tratar, de compreender. Não é isso, mas o que isso significa para você, esta é a questão.

Quando minha mãe contava histórias, ela me contava a história como se fosse a própria personagem, contava assim, mexia o corpo assim, provavelmente nesses movimentos que acabo de fazer, mamãe me contava a história, aos meus quatro anos, abraçada a mim dentro do *futon*. Trata-se de uma história que ouvi aos quatro anos e que aos oitenta comecei a escrever sobre. Meus olhos se enchem de lágrimas. Mamãe me contava. Eu morria de medo. Por isso me agarrava a ela, me agarrava, mas com prazer. De medo, ao ouvir a história.

Relembrando tudo isso, aos oitenta anos, é, eu tinha realmente medo, mas era bom, mamãe, era gostoso, tão gostoso que me fazia chorar. Queria que a senhora tivesse vivido mais. Mas fui mimado, bastante, por mamãe. Quando penso nessas coisas, cuidar bem da vida, na vida cotidiana, digo sempre que a vida é um mestre, se pensarmos no que isso significa, acho que essa atitude de minha mãe, de contar histórias, tem muito a ver. Já contei muita história, não tenho mais o que contar, agora durma sozinho. Se diz isso, meu sentimento fica assim e ela me conta mais uma, mesmo que seja curta. Nessa de cuidar bem da vida, acho que tem esse tipo de coisa. Ela me contava desvelando todo seu sentimento.

Fuso do tempo e do espaço

Ultimamente tenho refletido... a dança, assim como se pensa para se comunicar com alguém, parece que tem que ser pensada para ser transmitida, pensada para fazer com que a *story* seja captada pelo outro, isso se transmite... que se pensou e se fez assim, assim e assim. Originalmente, transmitir algo pensando não precisa ser no palco, pode ser em livros, não é? Por exemplo, o modo de pensar é diferente no Ocidente e no Oriente. Mas em se tratando de minha experiência, o pensamento, a ideologia podem ser diferentes, mas tem uma coisa que não muda. Para mim, não é o pensamento, há algo que não se compreende mesmo que se pense. O que é a vida? Não se trata de algo que possa ser logo compreendido. Quando se fala em Leste e Oeste, pode ser que haja sistemas políticos, modos de pensar diferentes, mas há algo em comum. Um concerto na igreja e a primeira, segunda, terceira, quarta fileira estão apinhadas de gente. E desfrutam da música. Nessa hora, apesar dos diferentes modos de pensar, penso que existe algo em comum. É uma questão espiritual, do âmago do coração da alma. Isso é comum a todos. Eu senti isso fortemente. Achei que se tratava de uma questão capital.

O tema de minha conversa afastou-se da dança, mas falei bastante de Swedenborg, depois de Blake, e tem um japonês que escreve crônicas, um professor da Universidade de Tóquio, sobre fuso horário e fuso espacial, quando a gente toma um avião, o horário muda conforme os países. Há a diferença de horas, o fuso horário. Aí tem o tempo e o espaço. Fuso espacial, diferença de tempo e de espaço. Um mundo em que se pode seccionar, em que existe o fuso horário, o fuso espacial. Isso dá para seccionar. Assim naquele país, assado naquele outro, dá até para se fazer cálculos. Num mundo em que se compreende pelo intelecto, pela consciência, num certo sentido, dá para se entender esses fusos, o horário e o espacial.

E como fica no tempo do butô? Bem, não gostaria de gastar meu tempo para ficar falando, para compreender bem. Usar qual tempo, então? Exagerando nas palavras, isso é arte. Se a tomamos como um problema da realidade, há a questão da alma, do coração. A questão mais próxima dessa questão da alma, para mim, é a relação entre pais e filhos. Quando se conversa com a mãe, não é preciso falar, entende-se. Mas uso a palavra e, "mamãe, me entenda", aí tem o fuso horário. Talvez também o fuso espacial. Mamãe e eu somos diferentes, tem fuso horário e também o espacial. Quando eu danço, de repente, me esqueço desses fusos. Essa questão, parece fácil, mas é difícil. Ultimamente tenho falado muito de dança-fantasma. Valsa vienense e fantasma, por exemplo. Compus o número *Mar Morto*, cujo subtítulo era *Valsa vienense e fantasma.* Dá para pensar e compreender. Por isso, de vez em quando, depois que eu danço, vêm me dizer, "mestre, eu entendi, entendi sua dança". Entendeu o quê? Fico um pouco decepcionado quando me dizem isso. Fico muito mais feliz quando me dizem que não entenderam o que estou dançando, que me digam, "não entendi mas me emocionei", "que bom estar vivo", "acabei chorando". É só me dizerem que entenderam que eu fico chateado.

Yukio Mishima e Tatsuhiko Shibusawa

Mas tem só uma nuance diferente nesse "entendi". Quando [Yukio] Mishima era vivo, vinha sempre me ver dançar e, depois do espetáculo, me levava para algum lugar em Ginza e, sentado a seu lado, ouvia sempre de sua boca: "Ohno, mas que habilidade!" Dizia-me que eu era bom. E eu ficava sem poder discernir se estava me elogiando ou me depreciando. No entanto eu digo, e também Mishima, [Tatsuhiko] Shibusawa, [Tatsumi] Hijikata: não fiquem muito bons. Meu filho também diz o mesmo. Que não fiquem muito bons, que não sejam hábeis, que não enfeitem, não faz mal que sejam inábeis. Pensei muito sobre Mishima. Então Mishima, e também Shibusawa, talvez não diretamente, mas eles me disciplinaram bastante. Acho que Hijikata também me forjou, comigo a seu lado. Por exemplo, um artesão de espadas. Shibusawa aquece e malha o ferro, assim, *tom-tom-tom*, faz *tom*. Mishima diz que ele também estava lá. E fez *tom-tom-tom*. Hijikata, que estava um pouco afastado, responde *hei-hei, hei-hei,* são todos artesãos, num certo sentido. O artesão quer fabricar o melhor, não lhe interessa o lucro. Pode não servir para nada, mas quer fabricar o melhor. Quando começa, não consegue mais parar, fica assim. Eu não gosto muito da palavra "artista", sabiam? Tanto Mishima, quanto Shibusawa, eles são mais artesãos do que artistas, eu também gostaria de ser assim rotulado, se possível. Mishima, Shibusawa, Hijikata, todos artesãos. Há muitas opiniões a respeito, fica difícil falar qualquer coisa, mas Mishima morreu cometendo *harakiri*. Um artista não morre por *harakiri*. Eu não quero me afastar, Mishima, Shibusawa, Hijikata, não quero me separar deles, por isso acho que os três são artesãos. Eu também sou artesão. Não gosto quando me chamam de artista. Considero-me um artesão. Desde há muito tempo.

Desviei novamente o curso da conversa, mas o fuso horário, o fuso espacial, diferença de horário, diferença de espaço, a medida muda, muda a medida de comprimento, o mundo muda, é isso o que eu quero dizer. Muda o mundo. Outro dia eu, por duas vezes, falei do meu amigo Ken Naoe, poeta, ele perdeu o pulmão, só sobrou um tanto assim. Mesmo assim continuou compondo poemas. Contente, fazendo assim com os olhos, as costelas, as costelas porque é magro, e, uma borboleta veio subindo, veio subindo as escadas do seu tórax. Provavelmente ainda havia ali, assim, o pólen que a borboleta gosta de comer. Compus o poema-dança, *Costelas e borboleta*, em que falo do pulmão que sobrou um pedacinho assim, falei disso no treino. Como são "costelas e borboleta", talvez fosse justo fazer assim, pequenininho, minúsculo, mas não, fiz assim, resolutamente, *pá*, a borboleta subindo as escadas. Um movimento para além da lógica. Mas sabe, é porque havia uma energia, com certeza. Ah, uma borboleta que escala as costelas, nunca tinha feito nada tão ousado. Que bela experiência! E no dia seguinte, *koh*! — com força, *koh*! Sem dúvida ainda era uma borboleta escalando costelas. Mas faltava alguma coisa. É que o mundo já era diferente. O tempo muda. Uma pessoa prestes a morrer, tomando a morte como tema, mais do que ter a morte como tema, por estar frente a frente com a morte, escreve assim, desesperadamente. O que eu descrevi, se está ou não aí o poeta que escreveu sobre a borboleta subindo escadas... Assim, assim, me emocionei. Sabe, nessa hora, diante da morte, já se está dentro da própria morte. Nessas condições, por mais força que se faça para fazer assim, não é normal, realmente não é normal. De qualquer maneira, a borboleta que escala as costelas, só se for num mundo em que aparecem fantasmas, o mundo de aparição de fantasmas, o mundo de fantasmas.

Imagem do espírito, imagem da vida

Quando escrevemos, falamos muito que se vive assim, que aquela pessoa pensa assim e faz assado. Verdade? É difícil; dizer em palavras que "fez isso e aquilo, ficou assim e assado" e, ao entrar no recôndito do âmago, da alma dessa pessoa deste mundo, não se trata de um mundo assim ou assado. É um outro mundo. Por isso, mesmo que se faça igual, assim, é um mundo totalmente diferente, há fuso horário e espacial, diferença de tempo, defasagem espacial. Prefiro, portanto, mais fuso horário e espacial de fantasmas, mundo e fusos horário e espacial de fantasmas. Como um morto enviado dos céus, o modo de andar, por exemplo, é um pouco diferente. Dá quatro passos e quando faz assim, já está lá longe, a se perder de vista, com quatro passos. Eu não quero, que se dance num mundo em que se pense com a cabeça e se meça tudo com a fita métrica, "se fizer assim, fica portanto assado". Previsível. Dar quatro passos e passar suavemente ao outro mundo. O tempo e o espaço são outros. Se me perguntarem o que existe na origem, naturalmente é algo que nos inquieta, assim como um amor perturbador. Por exemplo, o filho está doente, a mãe se preocupa. Não há mais jeito, não é possível curá-lo. Há ocasiões em que queremos trocar de lugar, mas não conseguimos. Existe um mundo como este, que nos desconcerta. Nessa hora, como seria o modo de andar da mãe? Dá para se calcular um passo, dois passos, três, quatro passos? Não, não dá. O que quero dizer é que deve dançar a incalculável imagem do espírito, a imagem da vida. É para isso que serve toda a minha força. Nessas horas, uso muito as palavras fuso horário, fuso espacial, mas não só enquanto palavras, uso dentro dessa concepção de que os mundos são diferentes, dentro do mundo de seu espírito, é essa a dança. Agora estou montando *Mar Morto* e penso todos os dias, assim. Como devo fazer? Não pode ser "pensar para fazer assim, assim, assim e depois assado". Ao agir assim, a sério, você será questionado sobre o que pretende com isso. Não há emoção. Por isso busco um jeito qualquer de ultrapassar esse tipo de mundo. Hoje, nessa história que acabo de lhes contar, da borboleta que escala as costelas... Diante da morte, ele escreveu desesperadamente. Quando se dedicam aos treinos, com todo o empenho, como fazer? Para mim também é muito difícil, não consigo, não consigo, não consigo, tento, mergulho de cabeça, com todo o ardor. Esse tipo de treino, eu gostaria que tentassem agora. Entenderam? Têm alguma pergunta?

O que é *reality*

Costelas, assim, não é mesmo? O peito, uma borboleta subindo a escada, vem escalando. Ainda havia sobrado um pulmão. *Cof, cof*, tosse. Perdi seu enterro. Estive lá no dia seguinte. Tinha me mudado para Tóquio, tinha prometido visitá-lo no feriado do Ano-Novo mas não pude ir, acabou não dando tempo de vê-lo em seu leito de morte. Nesse dia, sua esposa me contou um monte de coisas, conversei muito com ela. Ela me disse que os dois se casaram e ele foi para a guerra, que não tiveram muito tempo de casados antes disso. Quando ele voltou, não puderam ter um filho. Mas, ao ler um poema de Naoe, a ideia de que uma criança tinha nascido, crescido, ido à guerra e morrido nela se impregnou em mim. Por isso, como sempre que os visitava eles falavam de filhos, eu também, mesmo sem querer, falava de filhos. E na hora de ir embora, "ah, o meu filho"... está certo que eu falava dele porque me perguntavam, mas eu pensava na tristeza do casal, por terem perdido o filho na guerra, convivi cerca de dez anos com eles, preocupando-me com isso. Sem dúvida, perderam o filho na guerra. E no dia seguinte ao enterro, ouvi de sua esposa que a vida de casados, a asma, ele cair doente no dia do casamento, foi essa a vida de casados deles. Deve ter sido difícil para ela. Eu achei que ela tinha tido um filho, mas não tiveram muito tempo de casados, não tinham como ter filhos. E eu, por mais de dez anos, visitava-os e evitava falar de filhos, procurava não falar de filhos. Depois de ter lido o poema, durante mais de dez anos, evitando falar... mas toda vez que me despedia e a porta se fechava atrás de mim, "ai, hoje também acabei falando", isso prosseguiu por dez anos.

Isso também, fuso horário, fuso espacial de que lhes falei hoje, é um mundo diferente. Existe a palavra *reality*, existe o *realism*: nunca tiveram um filho, mas convivi com eles por mais de dez anos crendo que tinham um filho, para mim isso é *reality*. *Reality* porque viveu em mim longos anos, *reality* porque a vida entendeu que era assim, e assim ficou, não é? *Reality* é a própria vida, algo que brota dentro da alma, mas mesmo sobre essa *reality*... é preciso refletir o que é *reality*. Só fazer a expressão assim, a borboleta que sobe as costelas assim, é uma escada então vou assim, a borboleta, assim e assim, isso não é *reality*. Chegar a apreender as condições em que o poema foi escrito e seu sentimento, compreender o poema, o sentimento dele ao ter tocado na morte. Envolto nesse sentimento, vai ficando assim, pinta a ideia "ah, temos que cuidar bem da vida" e, dentro disso, a borboleta subindo a escada. Sabe, um dia gostaria de apresentar isso no *Mar Morto*. Por isso, hoje é "o que é *reality*?". Mesmo quando se tenta ir reto mas não se consegue e fica assim, isso para mim é *reality*. Esquecer que tem uma escada. Subir um degrau, subir outro degrau, não é nada dessa sequência. É a borboleta subindo a escada. Respirando forte. Eu ouvi de minha mãe a história de Lafcádio Hearn, aos oitenta anos me vem à memória, mamãe, foi gostoso, tive medo mas foi bom, quero que viva mais, ainda estou ligado à minha mãe, sabiam? Apareceu sob a forma de taturana em meu sonho. "Mamãe!", eu grito. Antes de morrer, ela disse "enguias nadam dentro de mim". Pensando bem, quem dança, aguenta, aguenta, segura, segura, segura e quando vai dançar — *pá*!, com toda a força, dança com todo o ímpeto como se a terra se erguesse. Não é fazer os movimentos só porque entendeu. Com isso também, ainda hoje, mantenho uma relação; tudo está ligado. Bem, uma hora e dez minutos, já falei o bastante. Isso, eu queria que vocês soubessem de qualquer jeito. Para treinarem aqui, quero que compreendam bem isso. É por aí, joguem fora o que estão pensando com a cabeça, e assim, docemente no mundo, façam o que quiserem, qualquer coisa, vamos treinar isso. Uma hora e dez minutos.

Em Israel

Fui a uma montanha em Israel, uma montanha não muito alta mas de onde se avistava o mar Morto. Toda marrom, sem nenhuma planta. Árvores floridas, aqui, ali, acolá. Quando eu disse que num lugar como esse não devia haver nenhum ser vivo, algo se moveu. Chegou a mim, de repente. Perto, a uns duzentos, trezentos metros. Mexeu! A impressão de que algo se moveu *tyoro-tyoro*. Quando veio um *tyoro-tyoro*, seguido de outro *tyoro-tyoro, tyoro-tyoro, tyoro-tyoro,* ah, mexeu!, *tyoro-tyoro, tyoro-tyoro* e parou. Isso tem a ver comigo, pensei. Então ficou assim, *tyoro-tyoro, tyoro-tyoro.* Me dei conta. Em todo o caso, um ser vivo. Parece ter um rabo comprido. Ah, lá está, vivo, cavando um buraco. Mas não é só um. Ao prestar mais atenção, aqui, ali, por toda a montanha, aos gritos. Sei lá por quê, já sinto uma afinidade, uma simpatia. Vive cavando buracos, provavelmente vive cavando buracos. Nessa hora já não havia mais nada tapando o sol, e, olhando assim, não se via nada em torno, só o sol, *uah!*, diretamente. Não dá para ficar fora, portanto, dentro de um buraco. Normalmente, só saem de noite. Era dia, mas saíram do buraco. Não por nada, mas dava para sentir que nutriam algum interesse. *Tyoro-tyoro*, *tyoro-tyoro*. Saíram porque eu estava lá. Vivem cavando buracos. Intuitivamente, sinto simpatia, uma afinidade. Dentro do ventre materno, vivem cavando buracos. Não tinham bigodes, os olhos, redondos. O mundo se torna diferente. Não há nem insetos. *Tyoro-tyoro-tyoro*, por toda a montanha. Mesmo assim se criaram no ventre materno. Deve ser a mesma coisa, sinto simpatia. Parece diferente do mundo de até então. Até então era uma montanha morta, o mar Morto, sem nenhum ser vivo. Mas havia um ser vivo; e esse ser tinha a ver comigo. Por eu estar ali, *tyoro-tyoro*, *tyoro-tyoro*, *pah!* Um esquilo faz assim de vez em quando, dando-lhe as boas vindas. Um jeito de esquilo. O mundo era totalmente outro. O que disse há pouco, era um mundo diferente. Num mundo de fantasmas. Quando eu achei que, num lugar como esse, não podia haver seres vivos, *tyoro-tyoro*. Num lugar como esse, como esse, um ser vivo pode viver. *Tyoro-tyoro*. Ah!, pensei. O mundo é diferente. Era outro o mundo.

Há esse tipo de diferença. Então, na hora de dançar, vamos dançar agora; bem, falei de muitas coisas, o mundo está mudando? Mudou ou não? Assim, assim, perguntando-se como fazer, na mesmice de sempre. Ou então, se começou ou não num mundo em que tudo de repente mudou. Não, no começo não precisa ser diferente. No começo, quando se pensa "imagine, num lugar como esse!", aqui, não, não pode ser, ao fazer assim, de repente, a partir disso. Dancei isso. Num lugar como esse, não havia necessidade de jogar o fogo, num lugar como esse, havia um mundo assim. De repente, num lugar como esse, ah!, desprendendo-se de si. Há muitas coisas.

A graça dos mortos

Uma outra coisa, assim está escrito: "Perto do lago, o sol se põe. De óculos, olhei repentinamente a luz do crepúsculo. Aí, achei que estava vendo sozinho, mas um outro alguém olhava por meus óculos. Eu, sozinho, só eu, um outro morto, comigo, por meus óculos, meus olhos." Trata-se de um poema de Yasuo Irisawa. Um morto a olhar junto, em outras palavras, num longo espaço de tempo, de milhões de anos, o homem viveu, passou sua experiência para a próxima geração e a próxima e a próxima, em milhões, bilhões de anos, e aqui estou eu, deste jeito. E como estaria o pensamento de milhões de anos passados? Sumiu e desapareceu, sumiu, sumiu, sumiu e o que restou sou só eu — seria isso a imaginação? Não, imaginação não é isso. Isso não é imaginação. Durante muito tempo, armazenando, armazenando, armazenando. Por isso, quando estica um canto assim, vai puxando, puxando, puxando sem parar, até chegar ao começo da criação do mundo. Daqui para o passado, o passado, viu? Porque é dentro disso que vivemos. Imaginação. Sonhamos, não é mesmo? Sonhamos de verdade. Sonhos... só do intervalo em que nascemos, crescemos e morremos? Sonhamos mesmo quando somos criança. Não se sonha só com o que se vive depois de nascer, e sim também com o que aconteceu durante um tempo muito longo, anterior ao nosso. Num certo sentido, enquanto tivermos imaginação, aqui tem, aos montes, para nós, a graça de muitos mortos — isso é imaginação. No limite, os mortos respiram vivamente, aqui dentro. A imaginação, não sei se podemos usá-la, se podemos gastá-la a torto e a direito. A imaginação cresce cada vez mais quando se cuida bem da vida; se nos enchemos de vida, é graças à imaginação. A graça dos mortos. Cuidar carinhosamente dos mortos. Gastar e jogar fora porque não precisa mais, esquecendo-se completamente da imaginação, esquecer que está recebendo as graças — fazer tudo sozinho é muito triste. Por isso vivemos junto com os mortos. Por isso, olhar assim é olhar junto com os mortos. Uma pessoa, por exemplo, contempla a luz do crepúsculo do lago e eu, mesmo que não faça assim, talvez o morto o faça, o mundo vai se expandindo, sem que se faça nada para que isso aconteça. Crescemos, crescemos pela graça dos mortos. Pergunto se não podemos afirmar que os mortos também não morrem de todo, são mortos, crescem. Imaginação, receber cada vez mais favores, eu tenho uma ideia, assim. Até o mundo se torna diferente. Eu sou diferente, faço assim, não sei como fazer, ao receber a graça dos mortos, dentro dessa concepção, talvez toque no morto, como estou aqui, tocando, nesta posição, como minha mão toca em mim mesmo.

A sensação de tocar no ombro do morto, a sensação de tocar no pai e na mãe, será que é possível, ou não? Gostaria que, na hora do treino, chegassem até aí. Não usem a desculpa de *mother* e *father* não estarem aí; quando você faz assim, de leve, como se *mother* e *father* também fizessem assim, zelando... Zelar pelo pai e pela mãe, como acabo de lhes falar, não é zelar porque partiram para longe e não estão mais aqui; eles estão aqui e, "papai!" — assim. Pelo menos na dança, eu gostaria que desenvolvessem um mundo assim. Aí, assim, é um outro mundo; recebendo a graça dos mortos. Eu, todos eles, quero que sejam bem tratados. Os homens respiram vida porque recebem a graça dos mortos. Não é porque somos importantes. Vamos, nessa ideia, é o mundo que temos em comum, em comum com os mortos, ter que fazer assim num mundo como este, do qual acabo de lhes falar, a dança de fantasmas, o mundo em que os fusos horário e espacial são diferentes, em que o mundo é diferente. Num mundo assim, eu gostaria de realizar uma dança assim. Não tenho nada a fazer além disso. Nessa ideia, por favor, treinem de novo.

O pensamento na realidade

9.9.1989

Pensar... pensar dentro do coração, sabe, acho que há várias maneiras de pensar. Pensamento é realidade. Aí, pensa na esposa. Tem vontade de fazer isso e aquilo para ela. Pensa em várias coisas. Isso é a própria realidade. Se achar que pensamento não é realidade, que é realidade só porque foi feito de verdade, então ficamos incompletos. O que nos resta se nos tirarem o pensamento? Para mim, pensar é realidade, a realidade é pensar. Agora há pouco, outro dia, também contei para vocês, Ginsberg, um famoso poeta americano, me pediram para apresentar um número em sua festa. Não conhecia Ginsberg, "ah! então vamos te mandar um livro dele", e logo a editora Shinchosha me mandou um livro sobre ele. Nesse livro, a esposa (a mãe do poema "Kaddish") morreu. Partiu, deixou seu corpete e esqueceu os óculos que sempre usou. Foi para algum lugar. Isso significa que tinha morrido. Morreu, minha esposa morreu, a ponto de me endoidecer. Ao ler o poema, lembrei-me um pouco de mamãe. Nessas horas, quando a gente pensa "coitado!", já está pensando na mãe. Nesse poema, não é a mãe, é a esposa. E quando pensou, "coitado!", já está embalado nas costas.[6] Coitado, quero fazer algo por ele — se for dar uma forma a isso, se houver um osso, esse osso se transforma em carroça, de repente surge uma carroça. Com toldo e tudo. A cabeça se põe a funcionar, e havia um cocheiro, negro. A mãe de Ginsberg também estava lá. Minha mãe também. Além deles, havia mais algumas pessoas. Foi bom tê-los feito subir na carroça? O pensamento, sabe, tem que ser um pensamento sem fim, não desses que seja bom só porque fez assim. Subiram, e a comida? Como fica a comida dos mortos? Preparar também a comida, eu acho que isso, o pensamento, meu pensamento, o pensamento do homem é isso. Não basta só fazê-los subir na carroça, só pensar, mas ter um peso além da realidade, um *weight*.

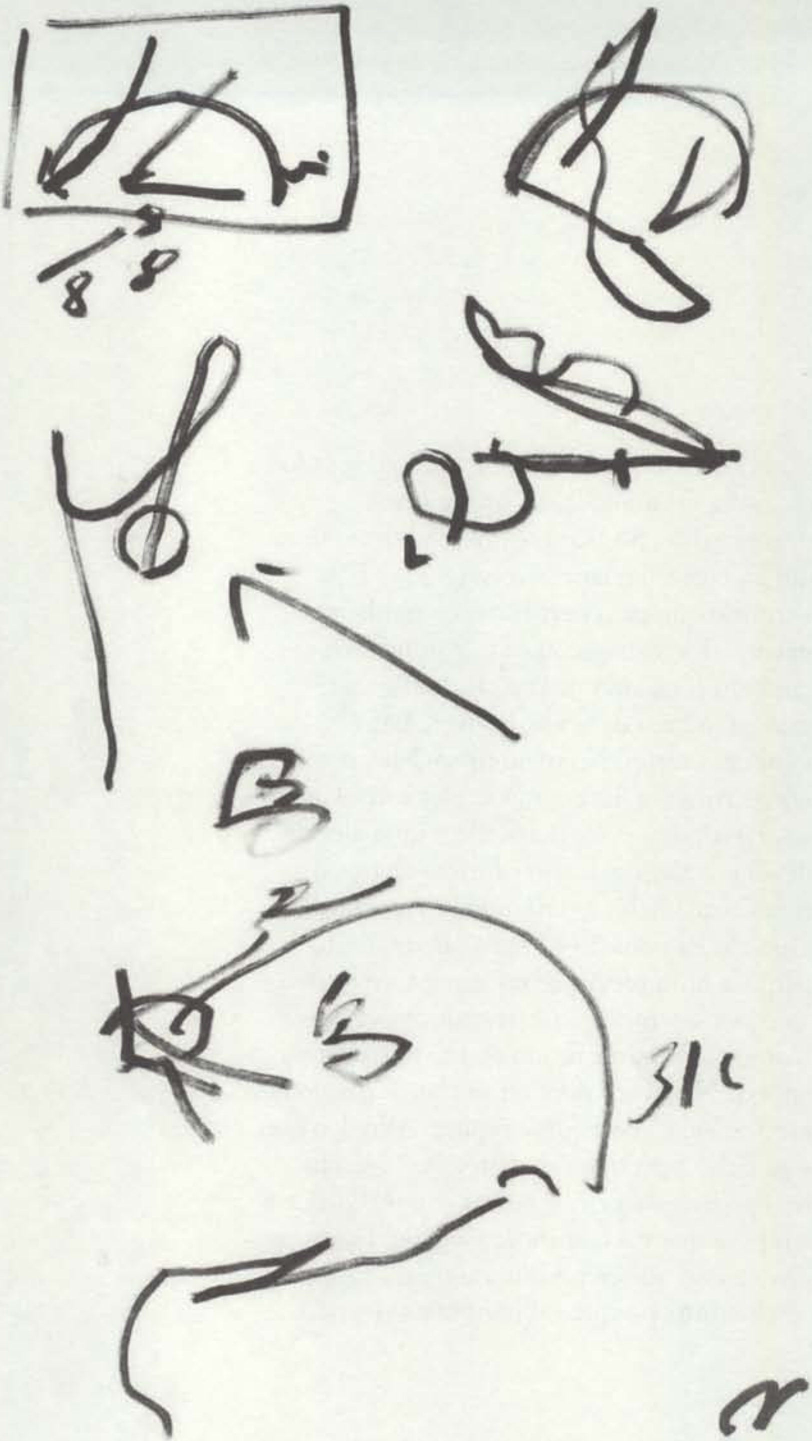
No espaço de mais ou menos um tatame, depois da festa, coloquei uma música, e dez minutos, num espaço reduzido. Improvisação de dez minutos, saxofone. Bem, dez minutos apenas, de um jeito ou de outro, o pensamento é realidade, é além da realidade, por isso é realidade. Espírito e espírito ligados, nesse estado, num espaço pequeno, assim. Eu acho que pensamento é realidade. Se não for assim, o que é a realidade, então? O que você compreende e dá, o que você atribui à realidade é a realidade? Na nossa vida humana, o pensamento é realidade. É o que venho falando aos brados. Pensamento é realidade, um mundo que não comporta isso não merece ser vivido.

Vejam, o pensamento é realidade, até a carroça, tem roda, direitinho, leva os mortos, tem até cocheiro e cavalo, e quando me perguntam do que se trata afinal, sabe, é do pensamento do homem. É o meu pensamento. A experiência de que eu sou o cocheiro e conduzo o cavalo, que sou eu, tem até toldo, comida, então "vamos!", a mãe de Ginsberg está aí. Foi aí que me dei conta, pensamento é realidade. Ginsberg estava contente. Os sentimentos se comunicavam, definitivamente se comunicavam. Pensamento é realidade, é isso que quero dizer. Se pensamento não for realidade, então o que é a dança? Só se mexer, mexer-se realmente, isso é realidade? Pensamento é realidade, realidade é pensamento, há duas vias, e o movimento é a realidade além da realidade. É o que acabo de dizer. Falei da realidade além da realidade. Ao pensar em algo nessas condições, pode ser que não se sintam bem, mas não se preocupem. Mas esse tal de pensamento, supondo que se queira fazer algo por alguém, profundamente, até machucar o peito, se for só um pensamento, sem essa dor, quando se reflete, "vou fazer assim, assim e assado", nada de importante aflora. Por exemplo, basta fazê-los subir na carruagem, fazer subir a graça dos mortos, quando se faz assim. Até o fim, entenderam? Comida, será que comida basta? O amor, até o fim, doloroso; buscar até o fim, o sentimento de querer cuidar bem dele até o fim, eu digo que deve ser um amor que chega a machucar. Não tem essa de ficar bem porque fez isso ou aquilo pela pessoa, isso é um zero à esquerda, se for desse jeito, nem vale a pena fazer. O fato de pensarmos em tudo, de zero a cem, assim, de dar um jeito, porque está vivo, como o amor de uma mãe pelo filho, de querer dar-lhe a alma, esse sentimento de até querer dar sua vida por ele. Eu tenho que mergulhar nessa ideia de que o pensamento é realidade. Bem, olha a hora, só uma última coisinha, pôr na cabeça que pensamento é realidade, *free style, free style*. Os últimos cinco minutos.

O amor existe, imperceptivelmente

Se não vemos o rosto, então não é *I love you*? Eu não acho. Ao contrário, não ver que é *I love you*, concordam? Assim, a alma concentra toda a atenção em ouvir. Ah, veio de lá. Veio de cá. Se cruzam. Basta fazer o que quiser, porque não tem relação nenhuma — uma coisa tão fácil assim, não presta. Mexer-se. Com a alma, ela própria. Com todo o empenho e tensão, movimentos assim se transmitem. Não pode fazer sem nada, absolutamente nada. Movimentos assim. Vamos tentar?

É o amor. O amor existe, imperceptivelmente. De maneira suave, para não assustar. La Argentina está aí. Está morta, mas está aí. Está a seu lado. Quando se aproxima, não é só se aproximar. A extensão da sala do céu, nela, andamos assustados — o céu, andamos pelo céu. Não basta fazer assim, um, dois, três. Sabe quando um gato visa um peixe? Olha à volta, em silêncio, acho… sei lá. E quando ataca, se assusta com o que acabou de fazer. Mas a essa altura, já está com o peixe entre os dentes; afinal, é um gato.


8 8
2
31

Não tinha consciência. Você tinha devorado, ele tinha devorado. E há muito tinha desaparecido. Só ficou o amor. Se devoraram, um ao outro. Teriam se consagrado? Ele permitiu que eu o devorasse; eu também devorei. Ele consagrou tudo a mim; e eu também consagrei tudo a ele. Isso é matar, mas é também dar vida. É viver, mas é também morrer. No meio disso. Mas isso não era sofrimento. Era como se eles estivessem se divertindo — ser devorado é uma alegria, devorar é alegria. E pisar forte o chão é o mundo que habito, o mundo em que vivo. Quando eu pensei — era só poeira. Bem, naquela hora previ que eu ia me tornar pó e, ao mesmo tempo, já me transformava em pó. Como eu devo ter ficado ao me transformar em pó? Não; você deve ter se transformado em raposa. Veja, lá está uma raposa. Afinal, o que será dela? Será que vai sobreviver? Não há necessidade de pensar nessas coisas. Porque é a raposa que vai continuar vivendo. Deixe-a viver como quiser, porque vai viver seguindo seu instinto, porque vai continuar vivendo.

Ao escrever uma carta de amor, não adianta escrever com a cabeça. É escrever com o corpo todo, escrever com a alma. Podem escrever com o que quiserem. Dialogar com a namorada. Ao escrever, você está lá. Podem escrever com os pés, não é mesmo? Fico pensando em como seria maravilhoso se pudéssemos escrever cartas de amor com os pés. Gostaria de ver uma dança dessas. Sei lá por quê, mas o sentimento de "obrigado", não sei bem ao certo o quê, mas, "que bom!", acho que uma dança assim é bem melhor.

Os olhos se abrem. Os olhos não veem nada, mas estão sempre em busca de algo. Tem alguma coisa, sabe? Não veem nada, mas acho que tem alguma coisa, assim, como uma alma a tremer. Os olhos, sabe? Não se vê com as pupilas, assim; se vê o outro com o corpo, com o corpo todo, com o espírito todo. Não há nada. Nada. Como no Jardim do Éden. Não há nada, mas tem tudo o que é preciso, está pronto, é isso o Jardim do Éden, não é?

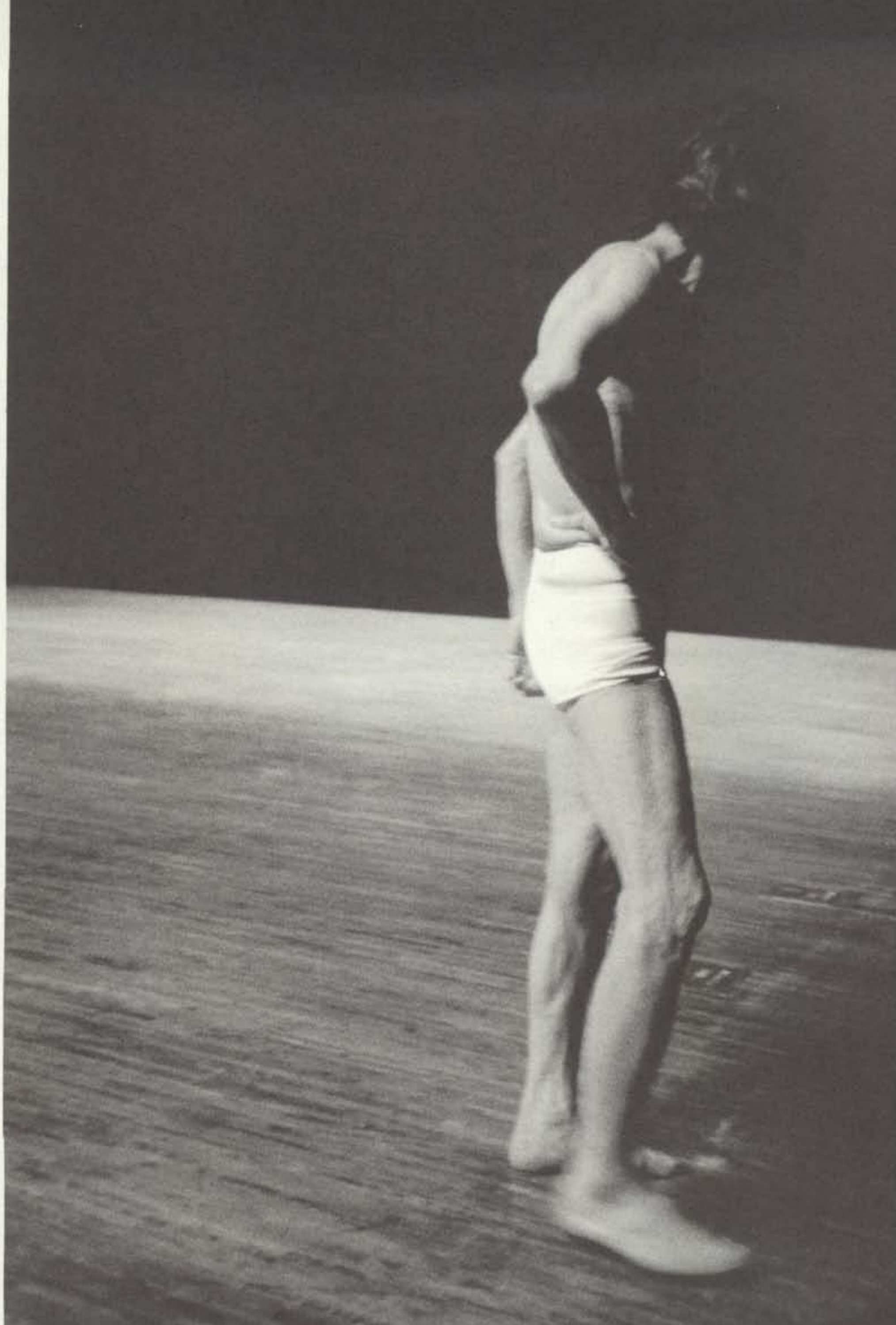
"Maria, oh, Maria" — chamou o anjo. Jesus estava lá, de pé. Mas Jesus era uma mulher. E Maria correu para anunciar ao mundo todo que Jesus havia ressuscitado; avisou aos discípulos, mergulhados na tristeza.

"Você deve engravidar." "Como poderia, uma pobre mulher como eu? Não, não posso." Era Maria que não podia, mas, com a força de Deus, recebeu as palavras do anjo com humildade. A mesma coisa José. "O que os outros vão dizer? José provavelmente não me aceitará." Mas José também aceitou Maria de coração aberto, a ela que não poderia ser aceita assim. E nasceu Jesus. Tendo sido avisados que teriam que fugir para salvar suas vidas, Maria e José começaram a fuga, com Jesus nos braços.

Ela viu Jesus ressuscitado — Maria Madalena. Jesus cresceu e sua vida começou. Esse foi o contrato prometido por Deus aos homens, há milhares de anos.

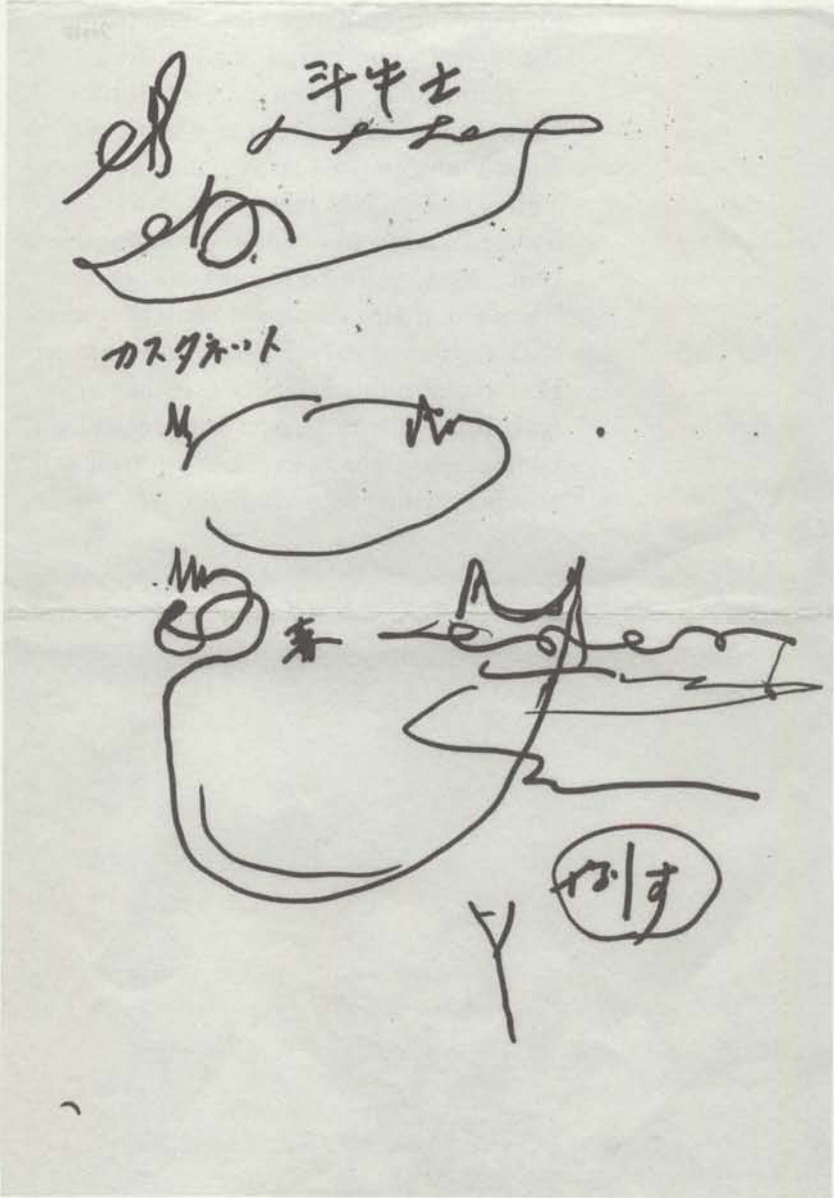
O homem andava, vivia, e parou de repente. Quando eu danço, me mexo muito, quase não paro. Mas não pode ser assim, é preciso parar. Quando há um momento de parada na vida, me movimento sempre, não paro. Não pode ser assim, é preciso parar. Por que parar? Por que o homem parou quando vivia? A mãe chama, sabe? Quando está se movendo, todos os dias, de repente, uma hora para. A alma para. Precisa parar. E faz assim, "mamãe".

Eu e você, *talking*, certo? Não, não sei com quem, com alguém que não conheço, assim. Consegue ver a silhueta desse alguém? Pode ser que não. Não sei quem é. Por isso os olhos não se encontram. Um corpo estranha o outro. Como se olhasse sem olhar; assim, de leve, acho esta impressão melhor, como se olhasse algo. Está assim, olhando, mas se desencontram — um do outro. Acho linda uma dança assim.



Consciência cósmica. Já refletiram sobre o cosmos, não? Tem o céu, tem a Terra, tem o sol, o vento sopra. De onde o vento sopra? Onde fica aquele sol? Tudo tem nome. Tem o nome terráqueo, homem terrestre. Qualquer coisinha e já está calculando. Melhor que o terráqueo, quem sabe, o homem cósmico, extraterrestre. Não, extraterrestre não, isso não existe. Ultimamente, tenho pensado só no cosmos. Não sejam terráqueos para sempre, se tornem extraterrestres. Não digo isso em palavras, mas no coração. Fico me dizendo para me tornar um extraterrestre, não um homem da Terra. O princípio do cosmos... não, deve haver algo antes do homem surgir. Quando? Desde quando começou? O princípio do mundo, o princípio do cosmos... quando penso nesses princípios não entendo mais nada.

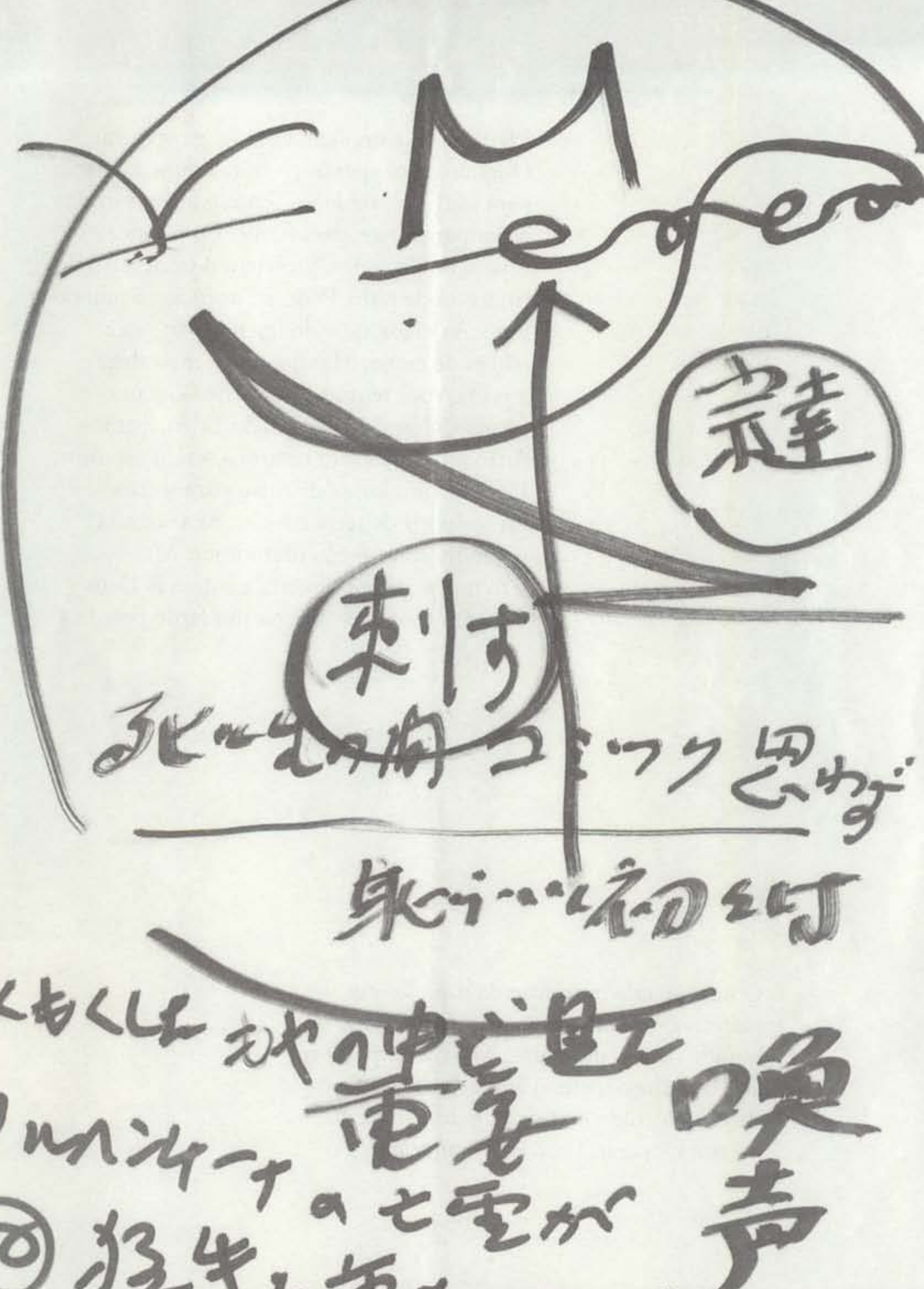
Quando se come com *hashi*, esse *hashi* se estica até o fim do cosmos, torna-se um *hashi* da alegria, ou da própria tristeza, uma prova de que você está vivo. Esse *hashi* que vocês usam displicentemente para comer, quero que sejam este *hashi*. Não precisam se dar conta agora, mas se não perceberem daqui a cem, mil anos, isso significa que o modo de segurar o *hashi* está errado.


斗牛士
カスタネット
ず|す

Fiz um dueto com meu filho, num parque abandonado. Um parque abandonado, um parque que não tem mais serventia. Completamente desolado, não tem mais nada. Tinha grama, mas veio uma geada e a grama secou. Não havia nada. Não havia nada, mas havia um mundo pleno, completo. Nada. *Nothing*, mas o *Eden's Garden* pleno, completo. E aí, o dueto. Não tem relação. Está, em todo o caso. Existe. Permite-se estar. De todas as minhas danças, esse dueto é o mais emocionante. E, para tanto, não houve combinação alguma. Faça esse movimento, aquele movimento, nada disso.

Eu, com La Argentina, *together*, sempre. Já faz cinquenta anos. Mas se por um acaso eu morrer, por doença ou acidente, quando isso acontecer, sabe, quero persegui-la, mesmo que transformado em cinza, em cinzas. E eu estou andando. As cinzas são a alma de seu interior, é o coração, *spiritual*… Para onde quer que estenda a mão, há cinzas. Como eu mesmo sou cinza, as cinzas e a alma se unem. Não há nada, só as cinzas são a chave. Cinzas — antes de se persuadir que são cinzas, bem, não há nada. Não tem *body*. São cinzas. É *no-body*.

De Nova York, sabe? Um pequeno… me enviaram um pequeno panfleto com uma foto da Argentina sorrindo. Nesse dia, quando voltei para casa de tarde, abri de leve a porta e lá estava. Falava da Argentina. Que felicidade! Me enviaram! "Ah, é a Argentina", eu estava pensando, quando ela, a foto, "hein?", me dirigiu a palavra: "Ohno-san, dance. Dance para mim." A foto, olhando assim para mim, sem afastar os olhos, o coração, a alma, a foto, "dance para mim". Não sabia mais o que fazer. Naquele momento, que sufoco! Porque não tenho forças… E aí ela, de novo: "Ohno-san, vou dançar, me acompanhe". Aquela Argentina, sorrindo, "dance comigo". Eu, diante disso — era o máximo —, "obrigado", foi o que eu disse e, um ano depois, pisei no palco.


M
縺
刺す
死と生の間コミツク思わず
果てし……なく初めて
もくもくした もやの中で 世エ
電気
喚声
アルハンジィーナの七重が
◎ 羽生と

Meus pés me impõem uma longa viagem. Quando os pés param, o tronco procura partir para longe. E, até logo. Tentem fazer o tronco viajar para longe, para frente. Os pés ficam e, para longe, longe, projetem o tronco. Meu tronco pode tudo. Pode até acariciar o mundo todo. As mãos, quando querem sair, você não pode evitar. Mas quando a mão abriu a porta, você tentou detê-la, deu-lhe um sermão. Como no Jardim do Éden, quando Adão e Eva estavam prestes a serem expulsos, Deus fez um longo discurso para a mão. Você vai se cobrir de terra e sofrer. Se você sair, eu desmorono, o céu desmorona. Mas você tem que se cobrir de terra e sofrer. E Deus também teve que carregar um fardo pesado.

O bebê se cria no ventre da mãe. Ventre materno, o mundo da morte. É diferente do mundo depois da morte. Não me importa ter a vida reduzida, quero ajudá-lo. Nesse tipo de mundo, tudo está preparado. Olhos de morto. Devagar. Tudo está cumprido.

Com que passo pude me encontrar com La Argentina? Pisando e pisando em cadáveres. Não conseguia caminhar. Foi quando Argentina me estendeu as mãos.

Desculpe. Obrigado. Tais palavras não significam nada. Não é o pensamento de um homem, é o mundo. Porque é um cosmos a se estender ao infinito.

Os mortos vivem comigo, dentro de mim. O meu conhecimento, eu o deixo de lado. Se a alma, inclusive a minha, pode crescer, é dentro da alma dos mortos que ela cresce. Dentro de mim, dentro dos espíritos dos mortos, dos mortos, dentro dos espíritos, cresço nessa superposição. Entro no sono dos mortos, no sonho dos mortos — é aí que eu cresço. O fato de o conhecimento estar vivo e poder ser usado, seja a graça dos mortos, seja a nossa imaginação ou o nosso espírito, é dentro de tudo isso que a consciência cresce.

Quando você vivia no ventre de sua mãe, ligado à placenta, sua vida e a de sua mãe eram uma coisa só, não eram? Ter que fazer isso, não poder fazer aquilo, não tinha nada disso. Você podia plantar bananeira, fazer ginástica. No útero materno, você podia fazer o que quisesse. Em outras palavras, o movimento do feto no útero materno era um mundo sem restrições. O mundo que você busca é como aquele útero materno, isto é, pura loucura. É um mundo inimaginável para um homem vivo. O mundo da dança é o mundo da loucura, sabiam? Você está no mundo da loucura mas um pensamento frio, porque, como ser humano, você já está fora do ventre materno, o raciocínio opera determinando que seja assim. O homem racional está a seu lado. Mas você que está aí, deitado, de pé, você é a própria loucura. Pode ser que o homem racional, a vida, esteja sustentando você, que é a própria loucura, com um sentimento doloroso.

Está escrito na Bíblia. Julgar. Quem julga será julgado. Eu não julgo, Deus é quem pode julgar. Não é cálculo. Por isso, por menor que seja o movimento, ele se torna importante. Se você for o juiz, isso é cálculo, é como negociação comercial. Basta você ser julgado. Só Deus é quem julga.

Fiz muita coisa desde que nasci. Plantei flores, joguei beisebol, conheci a própria felicidade. Diante disso, não basta dizer "obrigado". Gratidão. Me sinto tão grato a ponto de enlouquecer. A ninfeia é tão linda… a ponto de me levar às lágrimas; tão linda a ponto de me fazer ofertar tudo o que tenho. Se há sofrimento, tristeza nas pessoas, embora seja impossível, eu tento compartilhar o peso disso com elas…

Deus existe e, sendo Ele iluminado, vou me conhecendo cada vez mais. "Por que sou assim? Agradeço" — esse pensamento me faz crescer. Quando se começa a pensar nessas coisas, numa flor, no ser humano, no tato, sabe? Comparamos nós mesmos a tudo. Percebemos. Pelo tato, sozinhos, não percebemos quando tocamos em nós mesmos, mas, quando tocamos em outrem, acho que dá para perceber. Somos nós em relação a nós mesmos, em relação a outrem. Conhecer-se a si próprio, na relação com o público.

O primeiro momento em que se conhece a si mesmo, afinal, não é quando se toca no outro? Conhecer-se a si próprio, a primeira sina.

Dá para dançar enquanto se pensa? — eis a questão. Será que dá? Dá para dançar se estivermos pensando? Não posso acreditar numa dança que tenha nascido do pensar. Para mim, o importante é esse sentimento, de achar, de repente, a beleza num bebê. Não se trata de entender com a cabeça. No ventre materno, criou-se um pouquinho de vida. No ventre materno, há coisas que deixamos de falar, de ouvir, de ver, que deixamos escapar, por isso que ficam, de leve, alguns desses fragmentos. Por isso fico com vontade de lhes dizer que "pensar, não pode…"

A Via Láctea não existe no céu, ela está dentro de você; a Via Láctea corre pelo cosmos sem fim, ela corre pelo fundo da terra. A Via Láctea que corre por aquelas bandas, será que é dela que vem a conversa que ouvimos na plataforma? A conversa dos céus, a conversa do fundo da terra, elas têm relação com seu interior.

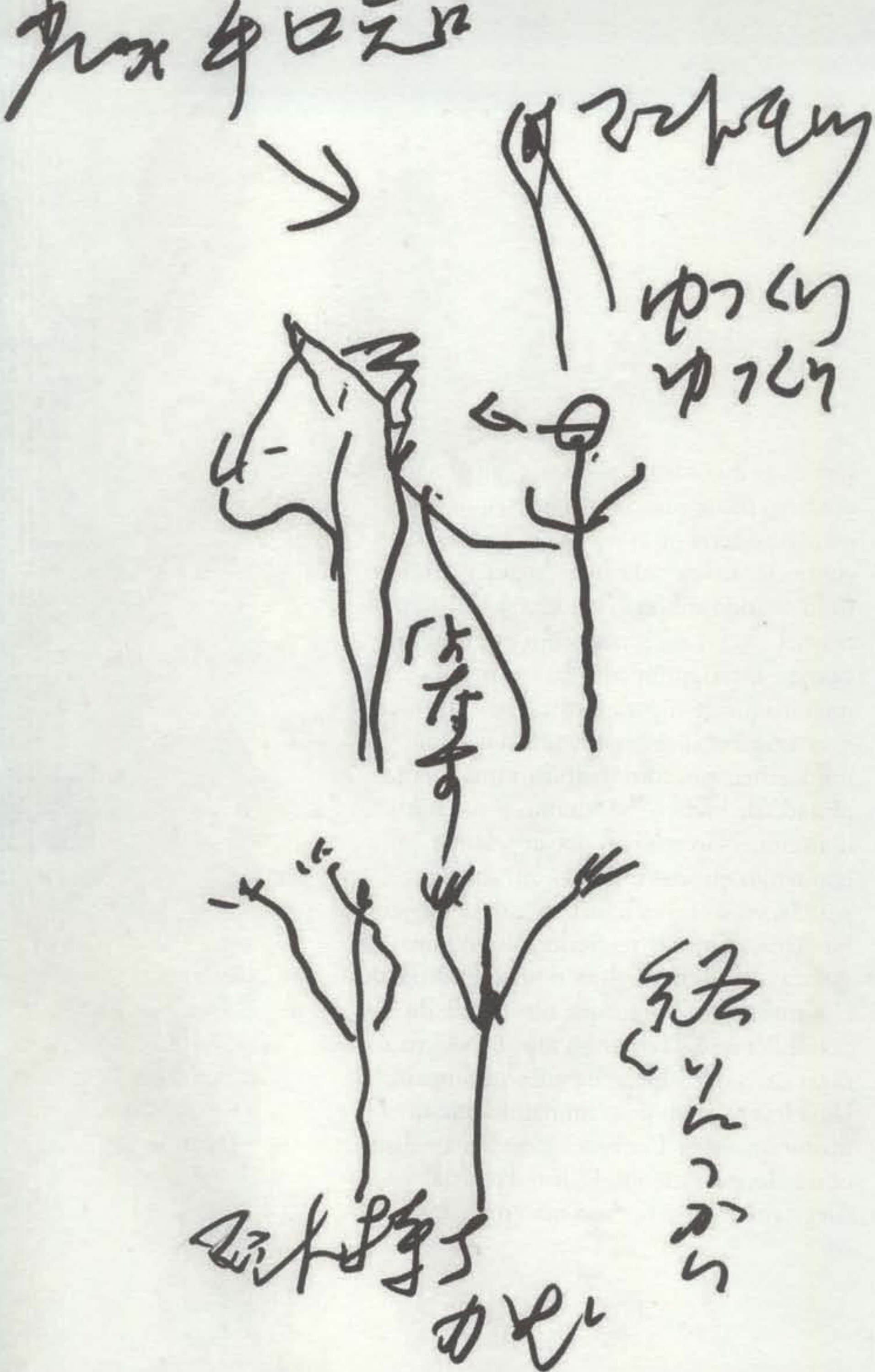
Quando queremos nos comunicar... até as canções têm refrão, não têm? Que vai até a pessoa e *pá*! Para mim, precisamos ir até esse ponto, o de fisgar o sentimento de outrem. Por isso, sempre falo para não ficarem passando de um sentimento para o outro, é preciso adentrar fundo numa coisa só. Senão, nem mesmo você se convence. Fica triste, fica contente, voa, salta, fica passando de um para o outro.

Não há necessidade de memorizar os movimentos — já a experiência, sabe, mesmo que a esqueça, ela está lá, gravada no coração, na alma. Ter treinado é isso. Pode-se até esquecer, até mesmo esquecer. Porque a experiência de ter feito, com toda certeza, entra fundo na alma. O fogo de uma vela vai pouco a pouco queimando e a derretendo, até que ela transborda e escorre. Minha alma transborda e escorre. Por exemplo, fiquei extasiado. É *ecstasy*, entendem? *Together*, com La Argentina, *together*, uma *flower*. Já estou em êxtase. E quando se está em êxtase, se começa a babar. Como a vela, o sentimento de transbordar e escorrer, acho melhor guardá-lo com muito, muito carinho. Ao transbordar e escorrer, a alma vai se infiltrando na terra. Então, da terra também ela sobe, assim. Entra em sua boca. Suja a sua boca, em êxtase. A alma solta uma voz — não uma voz captável pelos ouvidos, mas uma que ecoa na alma... sinto tê-la escutado. Ouço a voz da alma.

Num certo lugar, um bebê nasceu, mas morto. O pai e a mãe o olham assim, ele tem mãos, pés, unhas, tudo direitinho. É uma graça. Olham longamente — “já basta, vamos tomar um chazinho” — e todos saem do quarto. Um sentimento incontrolável, o sentimento transborda sem parar. Vontade de se grudar na parede.

Se olhar as articulações de quem está morrendo, fica-se ainda com mais dó. Incontrolável. As articulações são importantes para a dança. A dança é uma obra que, em vez de “*ah*!, que bom ter visto”, tem por essência deixar feliz, deixar triste. Tem que deixar um sentimento incontrolável. Não dançamos só pela emoção, mas essas coisas devem ficar. Hoje, vamos nos transformar em velas e dançar.

Eu não entendo, mas, segundo os cientistas, o homem veio do mar. Aí tem a água. A água despedaça as rochas, a água se torna vapor. Um número inimaginável de coisas em eterno movimento. O atrito e o fogo, o vapor, a chuva — um incessante transformar. O mar, eu diria, é o sangue da Terra. Quando se ama, o coração palpita.


丸め 手口元に
ゆっくり
ゆっくり
はなす
結くりんっから
起上掌
かも

Um atrás do outro, ele, ela, até quem não conheço me segue. Se não me seguissem, eu não poderia pisar no palco. Todos, conhecidos, desconhecidos, seguem atrás de mim quando subo as escadas do Dai-ichi Seimei.[7] Subo as escadas com um misto de calma e intranquilidade. Eu me maquio. Não uma maquiagem para mostrar aos outros, mas uma maquiagem que tem a ver com minha imagem, com o espírito totalmente pintado de branco. Não tenho como me defrontar. Não tenho o que apresentar, por isso tenho que me pintar como aquela parede, senão fico vazio. Um monte de gente me segue. Corre lá na frente, pisa no meu pé, monta em minhas costas, desculpe, obrigado. Comparando comigo, que tranquilidade a deles! Por que só eu estou tenso? Não vou dizer mais desculpe, me perdoe, obrigado. Uma leveza e um peso inimagináveis se misturam, sabe? Por isso não vou mais dizer obrigado, pelo menos. Raiva? Tristeza? Alegria? Melhor que seja um enigma.

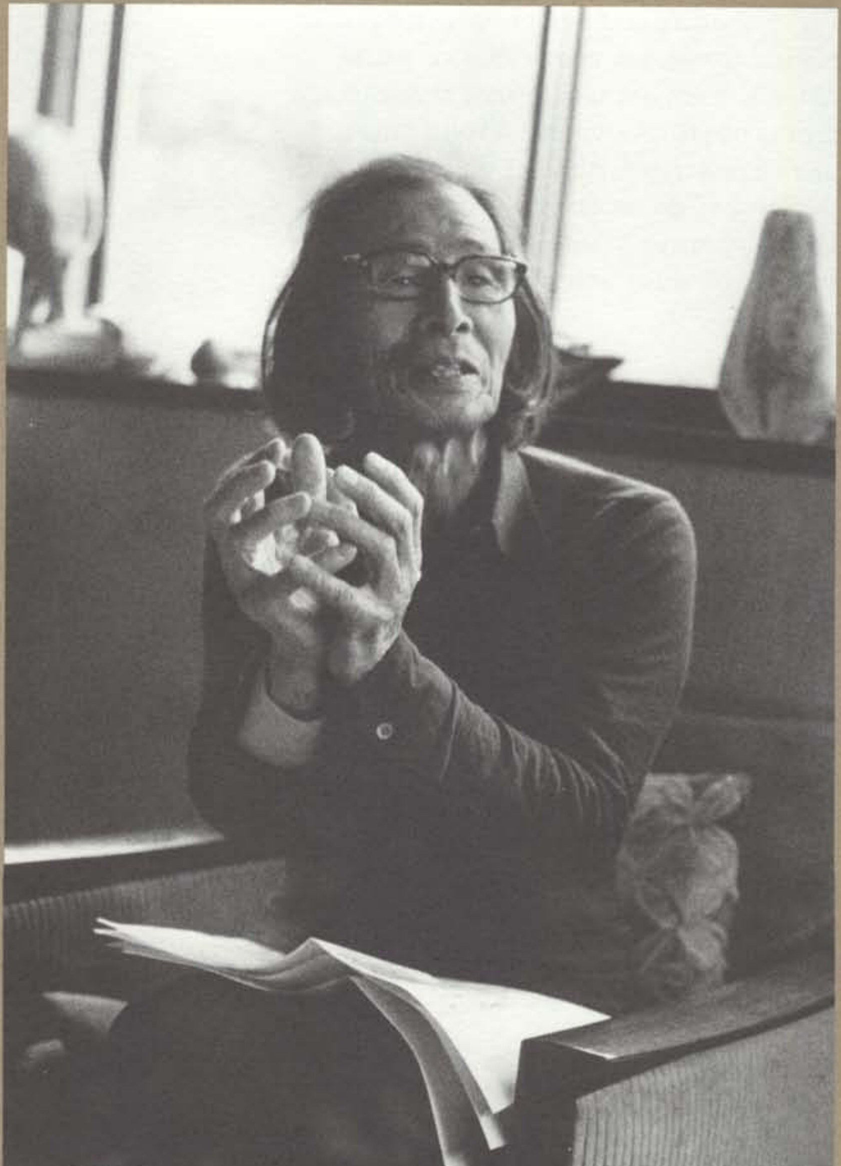
O sol ilumina, ilumina a terra. O sol é quente, quente para se poder viver. Em seguida, havia um bebê. A terra abraça ternamente o bebê. Pensei em fazer o mesmo.
"Veja, o sol está alto!" "Um bebê nasceu."
"Hora de comer." *Everyday life*, não é?
Quando se vive isso no ventre materno, raspamos e lavramos a vida da mãe. Quando estamos vivos, afinal, o que devemos comer? O ideal seria raspar a vida e comê-la. Mas é difícil. Isso de comer a vida.

Vocês já mexeram o dedo do pé no ventre materno, não é mesmo? Quando vocês o mexeram, esse dedo do pé, vocês eram uma coisa só com ele no ventre materno. Só não é maravilhoso agora porque vocês o mexem conscientemente. Façam de maneira livre, se esqueçam de tudo. Nessa hora, se sentirem alguma insatisfação, será quando esquecerem o dedo do pé.

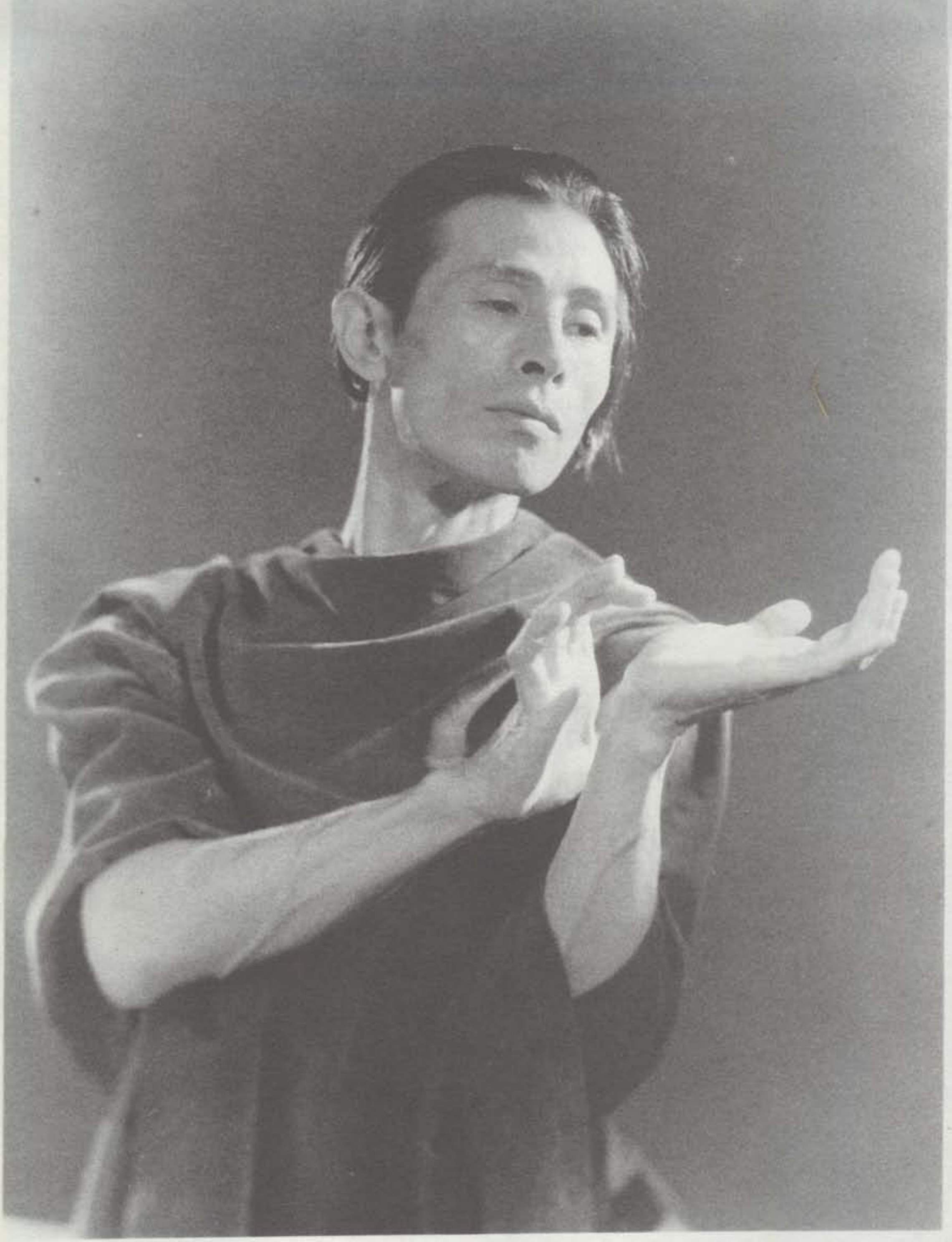
Ele está chorando? Está rindo? Está contente? Está infinitamente triste? Para mim, não há distinção entre tristeza e alegria. Os dedos do pé, um por um, até se convencer, como se arrancasse as entranhas. Como se a alma se consumisse pelo passo que deu. Não precisa ser um risada alta, pode ser um pequeno sorriso, mas sempre com vivacidade. O nascimento da vida, como se a vida gerasse a vida, como se cada átimo, como se todos os átimos fossem o fluxo da própria vida.

Ao sul da Argentina, vi um iceberg — icebergs existem há milhares, há milhões de anos, desde muito antigamente. A ponta extrema do gelo atinge as águas do mar Antártico. Quando se quebram, produzem um estrondo enorme, sabiam? Como se fosse o enterro da geleira. Enterro é o momento mais animado da face da Terra. Alguém morreu, mas paira uma certa turbulência no ar, com as pessoas se reunindo, fazendo barulho, conversando, fumando. O silêncio mais turbulento da face da Terra, um silêncio estranho. Não é só tristeza, chega a ser uma sensação um tanto quanto refrescante.

Um enterro está sendo preparado para você. Seguir o instinto, porque essa é a característica da alma. É melhor eliminar a consciência. Sua mão, era uma mão surgida da alma. Quando, no início, a mão se adiantou diante de meu rosto, de dentro de meus cabelos, era a alma, achei que era a própria alma. O instinto, não somente expirava, ele respirava — e havia momentos em que ele inspirava. Quando se entristece, parece estar contente; quando se alegra, aparenta tristeza. Por quê? Essa é a característica do instinto. Talvez não exista a palavra "brincadeira" para o instinto, mas, nesse momento, eu vi a brincadeira. Quando meus olhos brilharam com essa brincadeira, ininterruptamente, ininterruptamente, de fato, não há nenhuma interrupção. Sempre ininterruptamente. É o instinto. Vejam, Chagal está suspenso no ar, viram? Aquelas mãos são Chagal. Voando livremente pelo céu, todas as vidas estão contidas naquelas mãos. Mas não havia um porto de chegada para o instinto. Mesmo depois que o corpo se transforma em cinzas, o instinto, até o próximo mundo, se metamorfoseando sem parar. Era uma terra profunda.



Para que uma grande árvore cresça, é preciso plantar árvores um pouco menores ao seu redor. É assim que uma grande árvore cresce; sem as pequenas árvores em volta, uma grande não cresce. Para que uma árvore se desenvolva, são necessárias pequenas árvores. Portanto, ao evocar uma grande árvore, pequenas árvores estão plantadas em volta.



Uma quantidade infindável de aves te cerca. E te bicam, com o bico. Se deixar, só te restarão os ossos. Você quer ficar só ossos, não é? Milhões de aves, rasguem minha carne! Quando morreu, a raiva, a tristeza, a alegria, todos os sentimentos devem ter ficado neste mundo. Com muito, muito cuidado. O sentimento deixado pelo espírito do morto preenche completamente o seu interior, formando a você mesmo. Veja, ele vem falar com você, não vem? Há vezes em que, na perna direita, na ponta dos dedos, o sentimento do morto, sob a forma de raiva, vem te enfiar as unhas, não é? É o sentimento herdado do morto. O sentimento do morto se torna concomitantemente o seu sentimento, sua alma é herdada, seu sentimento é herdado. Quando me defrontei com esse sentimento que se alastra por todos os cantos, lágrimas rolaram de meus olhos. O sentimento do morto e o meu se tocaram.

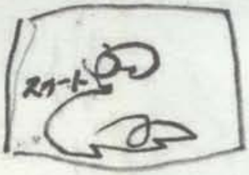
Vocês conhecem aquela grande estrela exuberante chamada Gloria Swanson? Com o tempo, ela envelheceu, ficou velha. O outro, o Cristo, foi crucificado e o povo *uá!*, “mata, mata!”. Conteúdos diferentes. Uns assistem, “*uá!* Gloria Swanson, *uá!*”; ao outro, assistem e, “mata, mata!”. O rosto coberto de tristeza. Para mim, o movimento… é difícil, mas o movimento é o resultado dessa superposição. Alegria, tristeza, tudo junto. Junto também com La Argentina, junto com Gloria Swanson — aquela cena em que ela levanta o chapéu, *uá!* —, junto também com o sofrimento de Jesus Cristo, em meio aos soldados que gritam “mata, mata!”. Junto também a muitas outras coisas. É tudo superposição. Nessas superposições ao infinito, façam o que quiserem. Cuidem apenas para não perder o espírito. Várias coisas se sobrepõem, se sobrepõem, se sobrepõem, de dentro, elas se sobrepõem. Uma vez, La Argentina apareceu do céu e, “Ohno, vamos dançar juntos”. Existe uma dança assim, em meio a tudo isso.

花

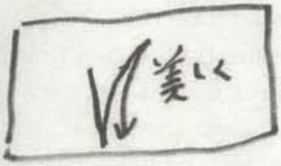
1

2

3

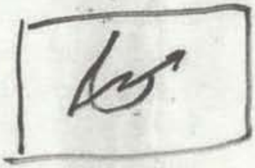


4



ラスト

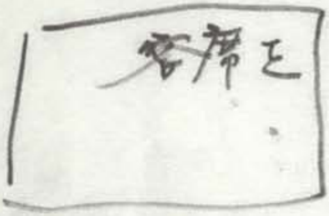
鳥



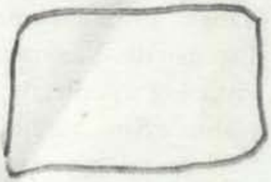
柳下鬼
鳥の

天地創造の
土木工事（鳥）の誕生

踊



柳の葉散る中の
歩み



悲しみのタンゴ

Ser uma flor — a flor é linda. Isso já basta. Usem seus corpos, usem seus espíritos, ao máximo. Não ser só uma flor aberta, mas uma que vai fenecendo, fenecendo… Ela não é bonita, não é muito bonita, mas é de uma beleza que esvanece no céu. Bela, sem limites. A flor se abre e, sem limites, até o infinito, até o infinito. Se for a beleza da flor que vai até um certo ponto e — "basta" —, essa flor já não me interessa. Não é só a alegria do sentimento em *crescendo*. Mesmo quando recebe a transmissão do *crescendo* e depois fenece, ela continua linda, entendem? É preciso dançar dentro de um belo nunca antes visto. Existe um fenecimento incrivelmente lindo. Quando o belo do fenecimento se tornar o máximo do belo, aí sim poderemos assisti-lo tranquilamente. Isso é a morte, num certo sentido.

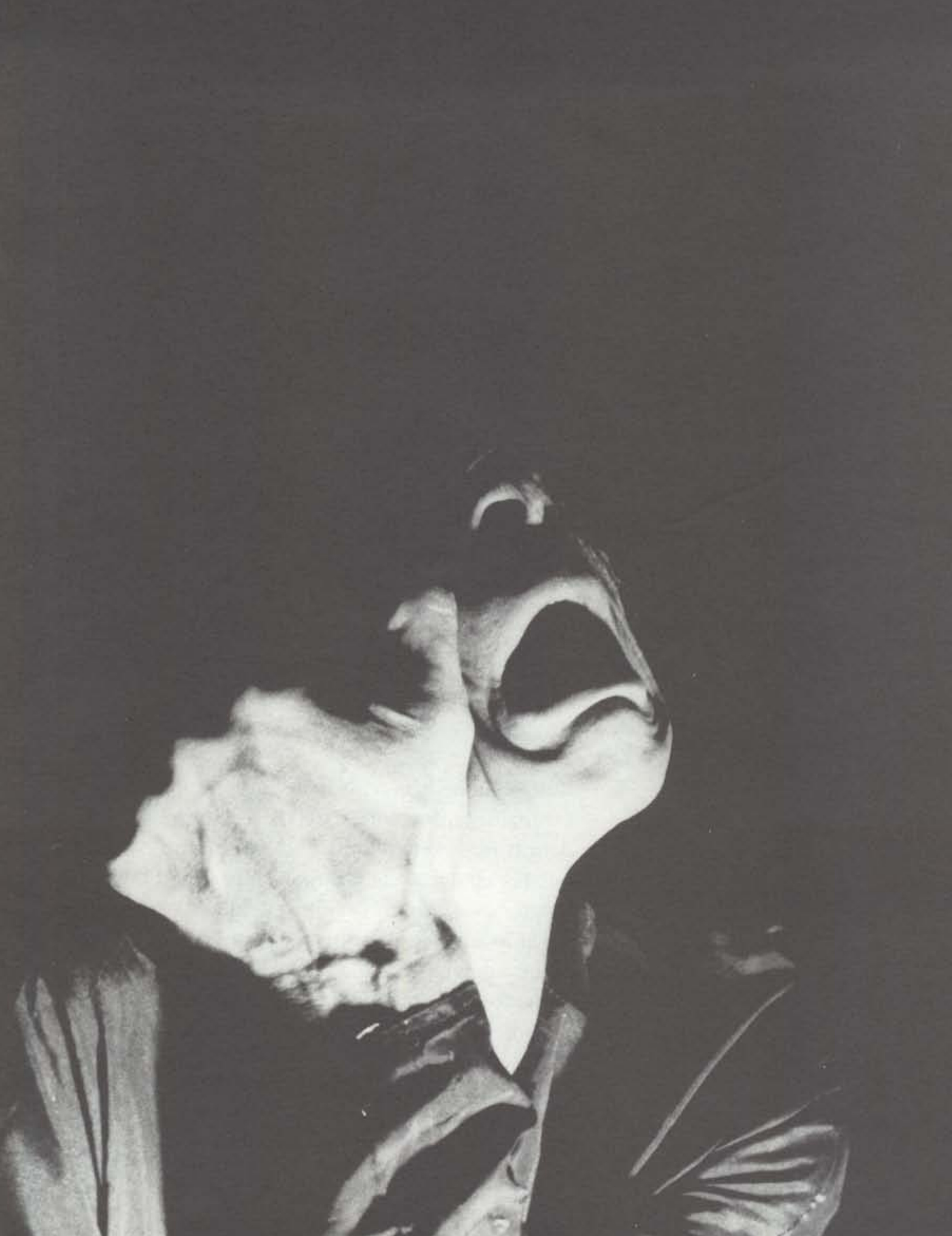
Existe uma postura de quando se está sozinho dentro de uma calma total. A vida segue displicentemente, primavera, verão. Com uma certa intimidade, dá para fazer assim, *vupt*, de qualquer jeito. Mas pedir, "vamos, levantem a perna de qualquer jeito", isso não dá. Não é técnica. Vida primitiva, viver. De repente, o movimento nasce porque a alma existe. Surge porque existe. Primaveril, *vupt*, ao receber a primavera, ela surge ligeiramente quando recebe o espírito do lobo.

Tem um artesão de espadas, sabe? Com uma *katana* na mão, ele lava bem o corpo, se purifica… Na frente está Shibusawa, eu e, ao nosso lado, Mishima. *Ton, ten, kan, kan, ton, ten, kan* — assim se forja a espada. Hijikata está um pouco afastado, ele evoca a cena ao marcar o ritmo, "*eia, eia*". Embora eu não me lembre de ter vivido essa cena, há, não sei, uma relação como essa dentro de mim — e forjamos. Me chamaram para forjar e, ao mesmo tempo em que Shibusawa, Mishima e Hijikata malhavam segurando uma das pontas, *eia, eia, kan, ton, ten, kan*, eu ia sendo forjado. E assim fazíamos uma bela espada. Todos nós, artesãos, sabe? Antigamente, não existia a palavra *arte*. Já faz tempo que eu não gosto muito quando me dizem que sou um artista. Não sei bem por quê, mas não me agrada. Se me dizem que sou um artesão, isso me deixa feliz. Com todo o empenho, o artesão forja, forja a alma, a própria alma forja, não é mesmo? Não basta dizer que tem habilidade.

Cuidadosamente, com zelo, seja um bituca de cigarro, seja não importa o quê, uma coisa ou uma pessoa.

Assim como a luz penetrou em meu interior, a luz madura dos mortos, que continua à medida que vivemos, para mim, naquele instante, o raio, como se o vivo e o morto dançassem de mãos dadas… E, dentro do trem, eu ouvi — a conversa que ouvi na plataforma era uma conversa viva. O que conversavam, eu não entendi.

A impressão de que avanço aos poucos, de que vivencio cada dia, existe dentro de mim como uma realidade. Para mim, conversar, dançar, não há nada que não seja vivência. Às vezes, converso com os vivos, naturalmente, mas também com os mortos. Não é só conversa entre humanos, vejam, tem um monte de cogumelos, de casas. Várias casas, com pessoas morando, cada qual com sua moradia, sua vida. As pessoas moram, cada qual em sua casa. Esta casa, com gente morando dentro… Considerando-se esta casa, uma vida singela, sem grande presunção, na medida certa, sem mais nem menos. Moradia, é o que se diz. Ter uma vida, um vizinho, sua casa com o ombro encostado na outra… De repente, chego a ter a impressão de que, como diz a expressão, ambas conversam ombro a ombro. Para mim, não só as pessoas conversam, mas as casas também, com os ombros encostados um no outro, vivem buscando algo. Foi o que senti por acaso quando vi essa tal de casa. Cada casa, cada qual com seu morador. Mas como era antigamente? Aí moravam o avô, a avó, quem sabe também o bisavô, a bisavó. Tudo muda com o tempo. Todos morrem. Mortos, avô, avó, quem está ainda vivo, a família, vivemos em meio a eles. Uma casa existe, e abarca tudo isso.



A partir de um determinado ponto, vida e morte se unem. Estava vivo há pouco, agora vai até a morte. Como sempre digo, contemplo uma flor e a acho linda. Então, desço uma escada, uma escada para o mundo da morte. O mundo da flor é o mundo da morte. Contemplo a flor. Almas se simpatizam, os corpos se unem, esqueço até que estou vivo. Danço dentro da própria morte. Às vezes, no mundo da morte, quando percebo, o mundo da vida. Vida, morte, vida, morte.

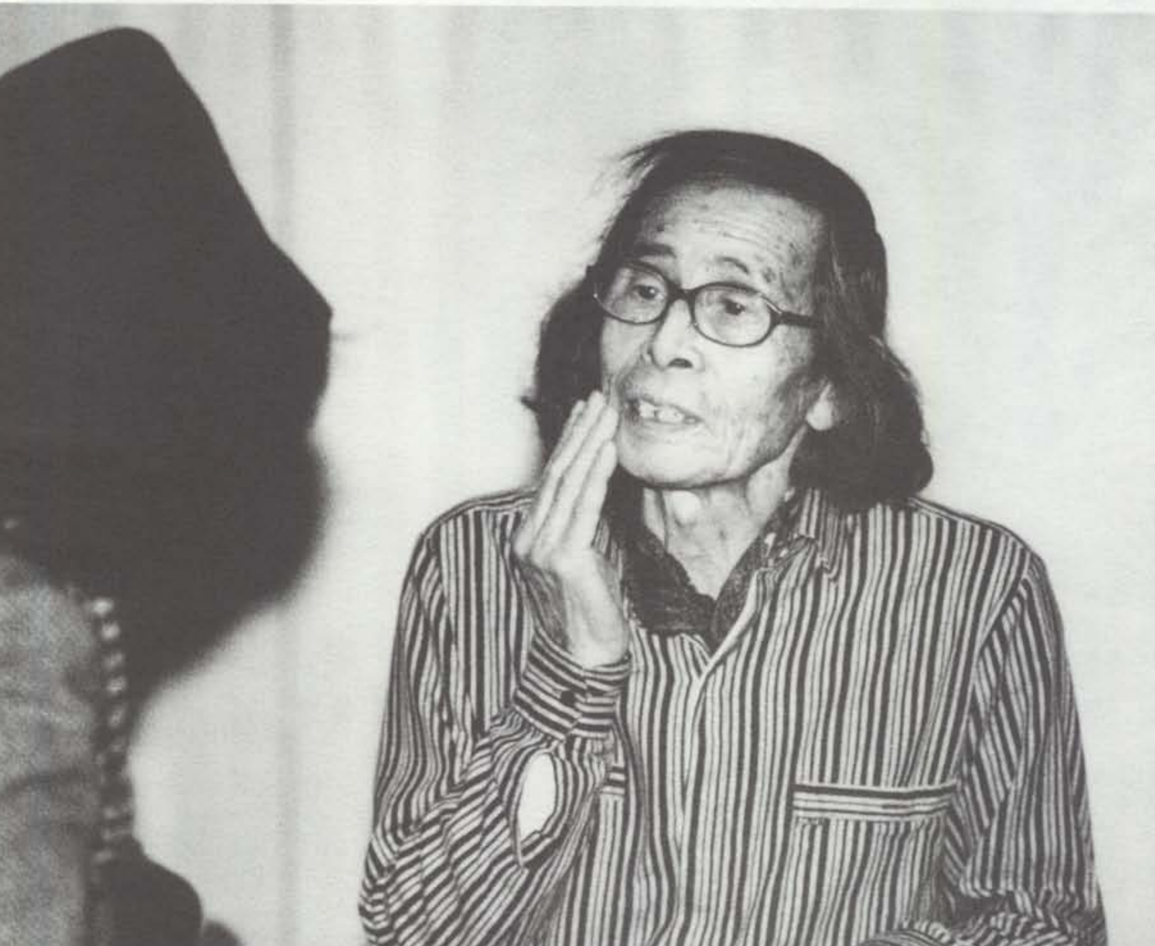
Basta sonhar. É preciso se deixar adormecer, assim, inocentemente, e deixar seu corpo dançar nesse estado onírico. Não pensar no que faz ou deixar de fazer. Os olhos estão abertos mas, vejam, são olhos de quem sonha. Não são aqueles olhos que não conseguem nem se desviar, "oh, que lindo". No sonho, podemos dialogar ainda que estejamos distantes, ainda que estejamos apartados, assim como não é preciso dizer "eu te amo" — a gente sabe.

A dança deve existir no abstrato. Por isso se dança mantendo uma relação com o espírito. Falo para vocês não se tornarem muito bons pois, se ficarem muito bons, acabam se esquecendo da relação com o fenômeno natural. Nessas condições, se tornam simples técnicos. Quando se tornam bons, os objetivos acabam mudando — e não se alcança o real objetivo. Não precisa ser bom. O que fazer então para que se torne uma dança que, só de olhar, faça as pessoas sentirem que valeu a pena viver?

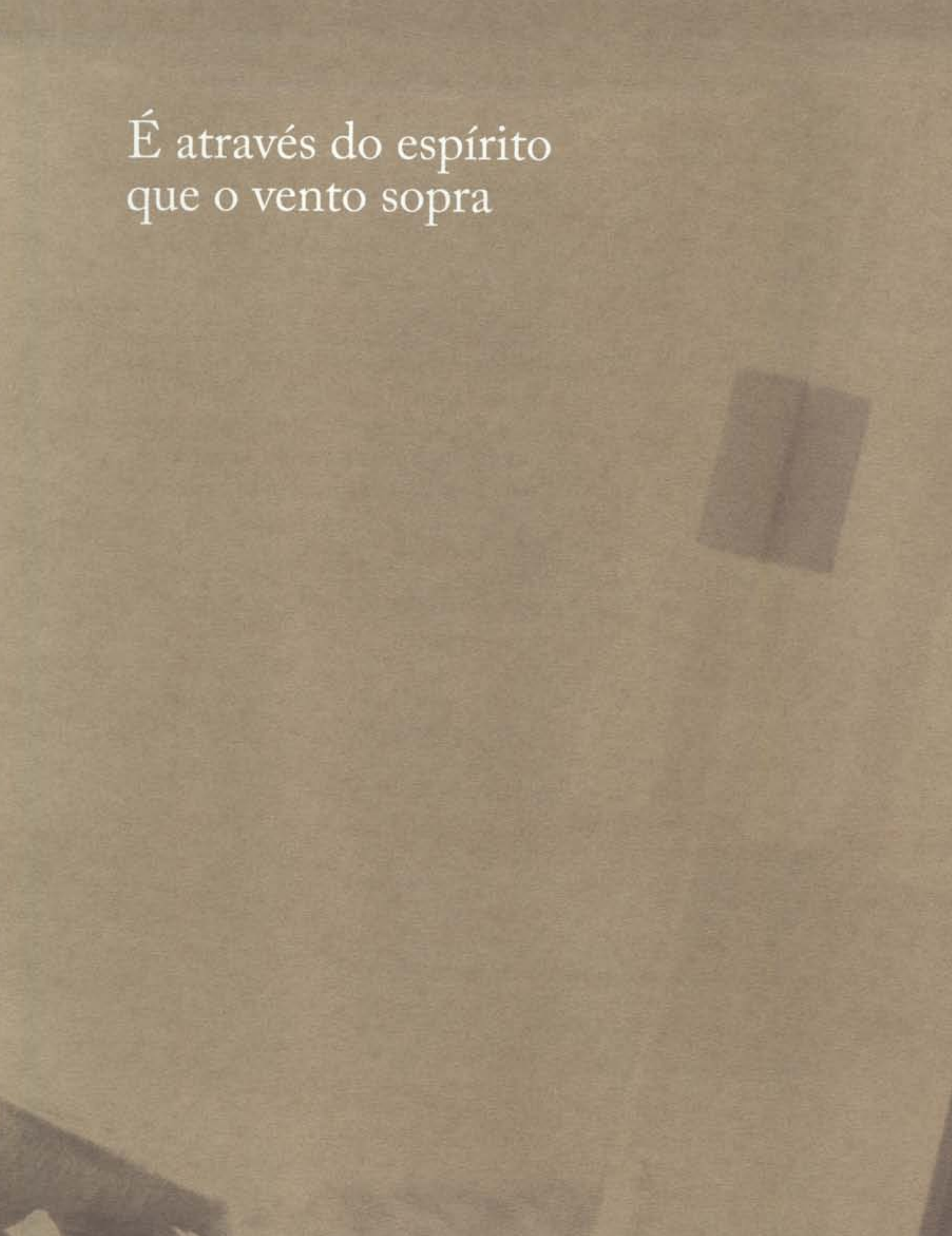
"Me desculpe" — será que esse sentimento está presente na dança?

O homem vive para quê? O que é que sustenta o homem? Cuidem bem da alma. Tanto da sua quanto da dos outros. É isso que se transforma em dança. A dor é importante. Um esforço extremo. A criança adoece, a mãe quer trocar de lugar com ela, mas não pode — é essa dor na alma que é essencial na dança.

Não dancem como se fosse um assunto alheio. Não se trata de sacrifício, é fazer algo para o outro. Querer lhe fazer algo. Mas assim, é só vontade, não há convicção. O que define uma dança é um sentimento à beira da loucura, não são palavras. Lelé da cuca. Não é concentrar os nervos no cérebro, mas deixar simplesmente brotar — eu quero ver uma coisa assim. Pensar, qualquer um pode pensar. Mas uma dança que vá além disso, gostaria que fosse essa a nossa dança.



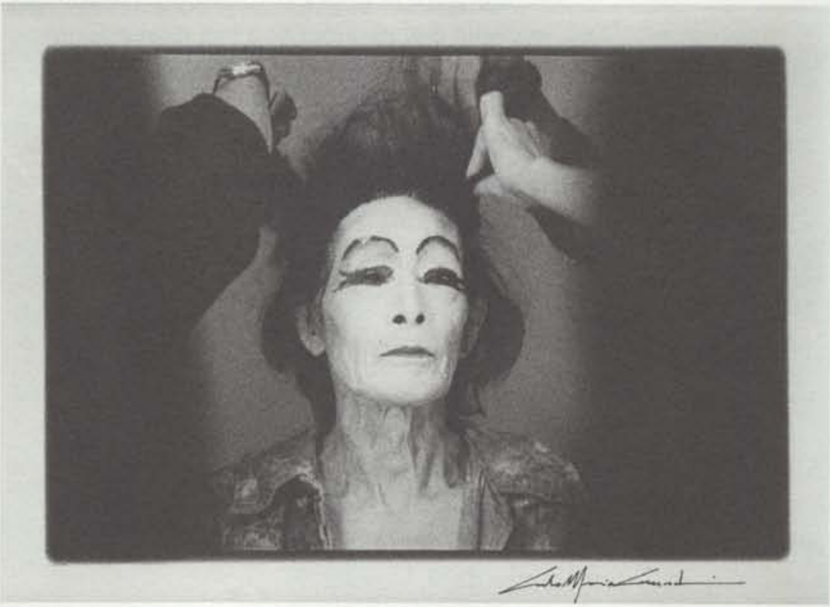
É através do espírito que o vento sopra



Coragem que paira no ar, vida e morte costas com costas. Não são palavras, é o brilho que emana de vocês. Nessa relação com o universo inteiro, vocês brincam de chutar pedrinhas.

Não precisa oferecer flores para Jesus. Antes receber do que oferecer flores para ele. Eu não tenho nada a oferecer para ele, nem mesmo uma flor. Flores flutuavam, flutuavam pelo céu, um monte delas, por todo o céu. Como você não tem flores, elas flutuam por todo o céu.

A partir de uma crisálida, transformou-se numa borboleta. É certo que havia uma energia em combustão por mim desconhecida. "Não dá mais, eu não posso mais do que isso." Mas tem a continuação. Assim, vocês podem se transformar numa borboleta. Aí está o xis da questão. As asas transformadas da borboleta eram extremamente imaturas. Tocaram o ar, nesse instante, mas no começo provavelmente não podiam voar. Esse curto espaço de tempo… que tempo é esse? Como age o espírito? É a consciência que age? Acho que não. Não consigo explicar, mas esse curto espaço de tempo até a borboleta conseguir voar, isso é dança pura. Extratemporal, num certo sentido. Nenhum artifício, nenhum *expert* pode criá-lo. Afinal, do que se trata?



Destruir tudo e jogar fora. O que se ergue daí é seu — não o que se pensa, mas o que se ergue é seu, o que se ergue como uma pintura detalhada. Aquilo que você busca e o que se ergue devem ser uma coisa só. Buscar e erguer aquilo que se ergue, pois, quando você erguer, já estará começando. Aquilo que se ergue é efetivamente a sua dança. Como está o céu? Acolham o que se ergue. Como está o céu, afinal? E se estendam livremente. As mãos, os pés, quando a alma se ergue com toda a liberdade, as mãos e os pés agem juntos. Não pode ser depois.

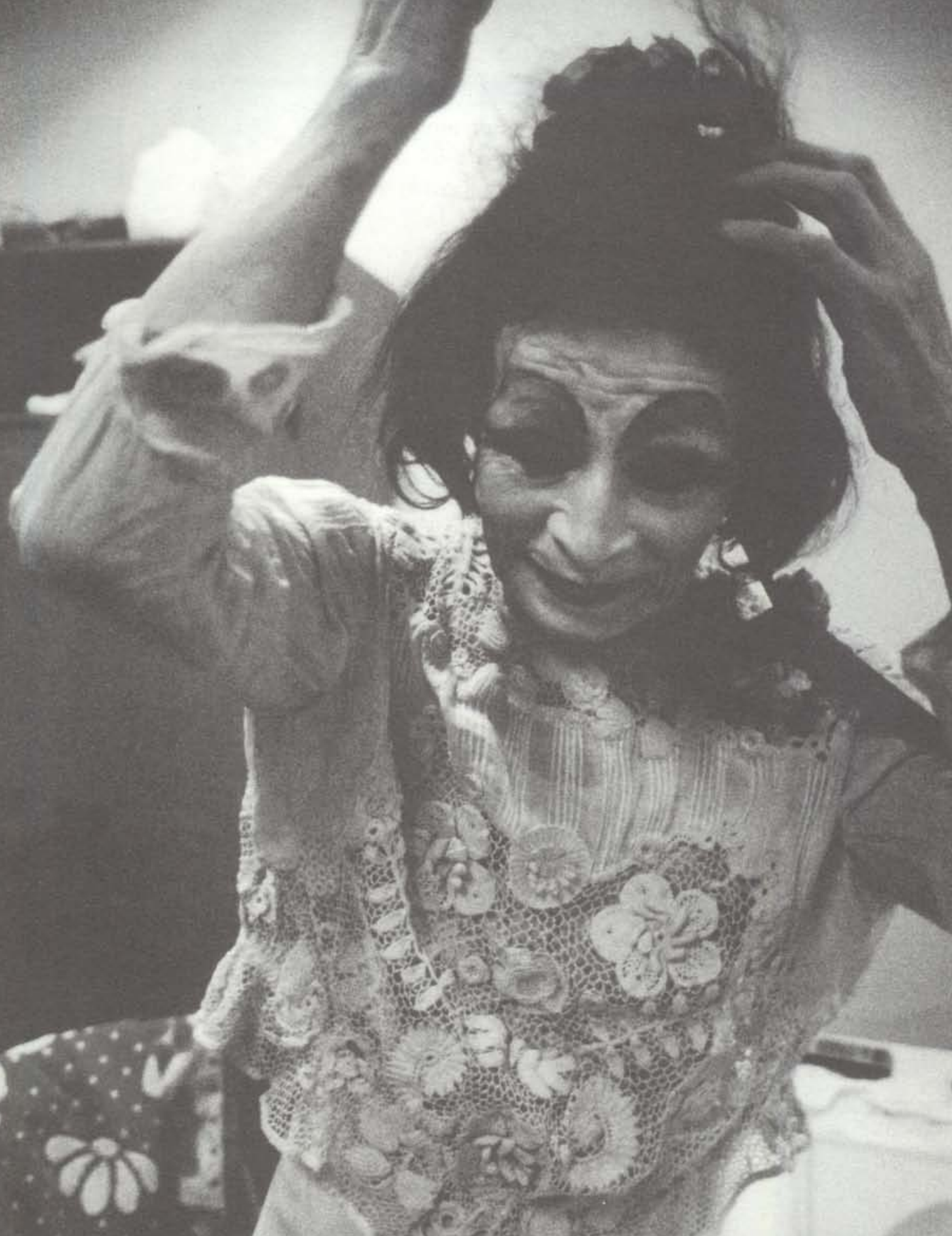
A dança do inseto. Quando falamos em insetos, não há ninguém que não estabeleça uma relação com isso. Todos encaram insetos, todos têm um inseto dentro de si. Um escritor que não tenha um inseto na alma não presta. A vida humana está dentro de insetos, é o que penso; por isso, inseto até onde a alma permite, mas tem que ser um inseto ágil, assim, *sa-sa-sa-sa*. No entanto, não pode ser nada que revele que estão empenhando a alma. Escondam, apesar de estarem empenhados. "Vejam como me empenho" — uma obra assim não vale nada. Fazer assim, displicentemente, isso atrai as pessoas.

O que nós precisamos é fitar nosso interior, olhar para nós mesmos. Como sou cristão, sempre vou à igreja. Antigamente eu não sabia por que ia à igreja, mas, ao frequentá-la, aos poucos fui descobrindo a mim mesmo. Embora não conseguisse ver com clareza, sabe? Olhar o próprio interior… Ah, não tinha percebido. Olhar para si mesmo, que fala bravatas sem perceber. Sem esse olhar interior não dá pra dançar. Tem o peso da nuvem, tem a altura, o céu e a nuvem, a ideia de que se tornou uma nuvem, o céu, se isso for possível, é o olhar interior. Sem isso não se consegue dançar.

Por ínfimo que seja o envolvimento, ele é capaz de destruir todo o universo, e ele existe até mesmo dentro de um pedregulho, portanto, trate-o com muito cuidado.

Vontade de se desfazer em pedaços, com a raiva em *crescendo* — acho que isso é um sentimento que nos ocorre todos os dias, e que não difere muito de uma dissecação. Desfazendo-se em pedaços, como se você tivesse sido dissecado... Você já deve ter se enternecido ao tocar na carne dilacerada, ao tocar no coração. Diante disso tudo, se enternecer estendendo as mãos não dá mais, parece uma mentira. Então, o que fazer? Sua alma se transforma em mãos, como se as almas se tocassem, umas nas outras, esse é o domínio da dança. O ódio é infinito, como também é infinito o amor. A cultura criada pelo homem, infinita. Assim como a natureza é infinita, a cultura criada pelo homem se esparrama. Um dia, vivenciei isso ao extremo — e eu tenho que transmitir isso a vocês.

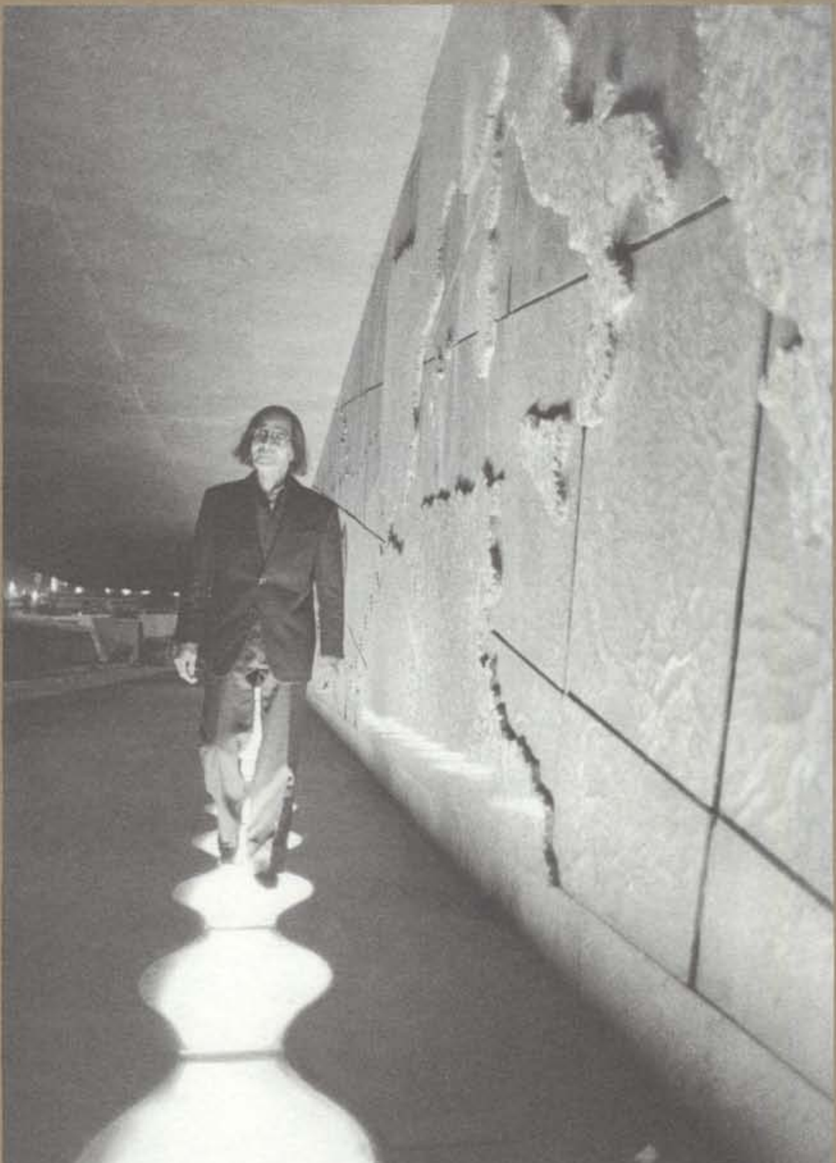
Mesmo que sua dança não seja reconhecida agora, daqui a milhares, a milhões de anos, se ela for reconhecida por uma única pessoa que seja, então ela existe. Mas uma dança que nunca estabelece um elo com alguém, não dá.

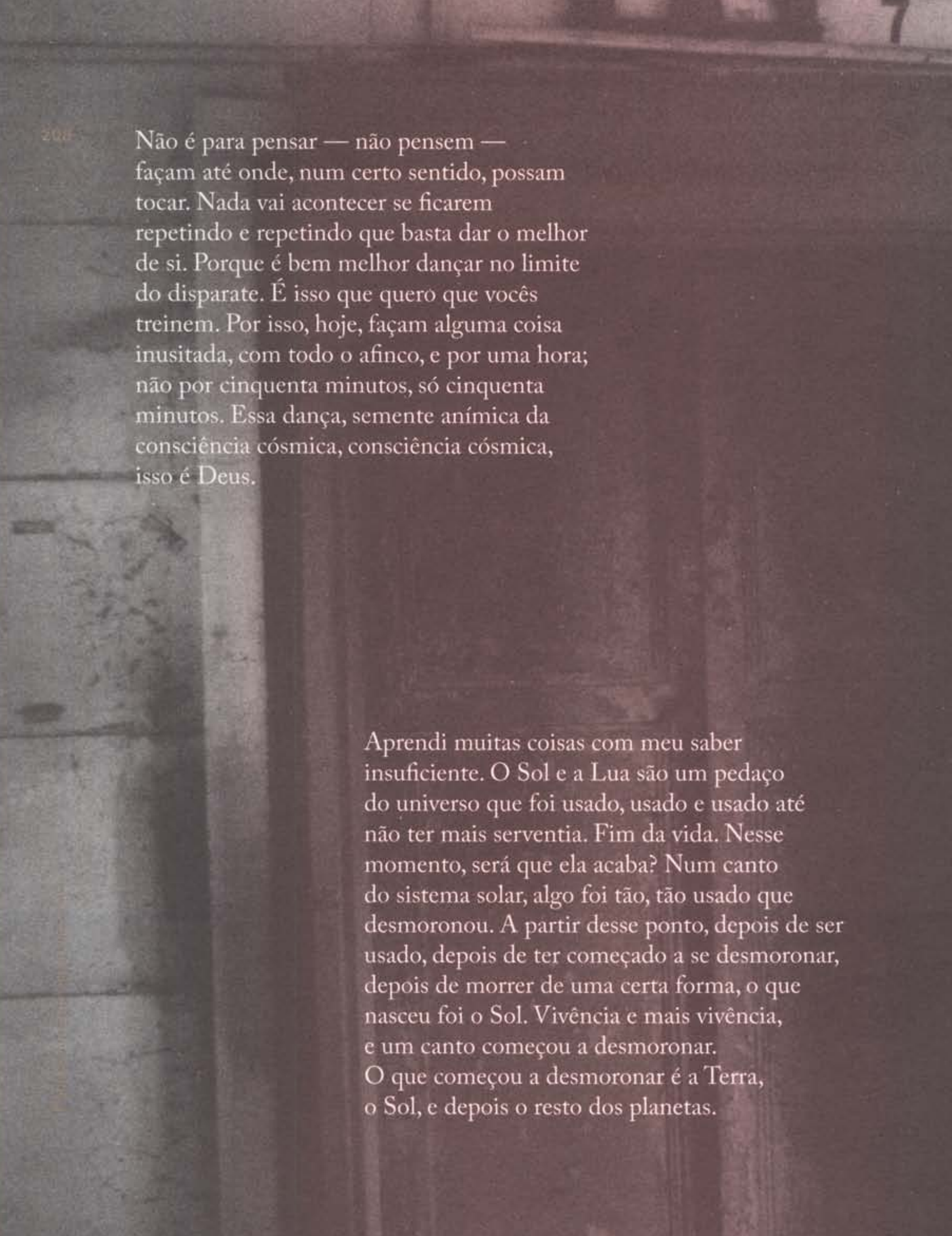


Quando um pai e uma mãe criam um filho, esse pai e essa mãe não podem criá-lo sozinhos. Existe o mundo em que vivemos, no qual habitamos com um monte de pessoas. Pai, mãe, pai, mãe, pai, mãe — não é só isso, há muitas, muitas, muitas pessoas; nós recebemos a graça de todos eles. É isso que quero dizer. Penso a dança de várias maneiras. Há coisas que eu mesmo criei, mas elas não foram criadas só por mim, muitas pessoas me ajudaram. Pensar, viver, o homem vem vivendo em meio a toda essa gente, compartilhando sofrimentos e recebendo o que tinha para receber, dando o que tinha para dar. Claro que não apenas deu, infelizmente houve até momentos em que foi roubando. É bem provável que eu não tenha pensado em nada sozinho, acho que tudo foi criado pelas graças recebidas, pela relação com as pessoas de antes, de antes, de antes, de antes — existem relações desse tipo. Não se cria, de forma alguma, apenas com o que se ouviu aqui — há sempre o anterior. Não é só aqui e ali, há o antes. Infinitamente, sempre. Dentro disso, o homem tomou a forma que tem hoje, acumulando experiência sobre experiência, recebendo as graças de outrem.

Sonhei de olhos abertos na secretaria da escola. Uma pedra descomunal caiu do céu como uma chuva forte. Eu estava sentado no banco da tenda onde ficava a secretaria e achei que não adiantava fugir. Nada adiantava. Achei que era o fim, o ponto final. De modo muito claro e concreto, tive um sonho em plena luz do dia. Algo enorme, assim, de repente, *ah!*, não adianta correr, não adianta fugir… existem sonhos assim. Um domínio que, mesmo agora, mesmo para sempre, mesmo depois de morto, não vou esquecer. "Ah, é o fim!" — mas estava tranquilo. É o fim, pensei, e havia tranquilidade. Um sonho sufocante como esse… mais do que sentir que só se enfrenta tal situação sem tranquilidade, sinto que, como no sonho, em que havia uma pedra gigante diante da qual não adiantava nem pensar nem nada, alguma coisa se move em nós e traz uma tranquilidade de espírito… Ah, é o fim. Como não adianta nem pensar em fugir, aquele, na verdade, era um momento de desespero, mas lá estava a tranquilidade.

Onde já se viu uma liberdade enclausurada num saco! Seus olhos são de quem procura, de quem busca algo. Mas a liberdade, a liberdade enclausurada num saco é bem mais livre do que uma liberdade sem um saco. De repente, o saco e eu sejamos um.



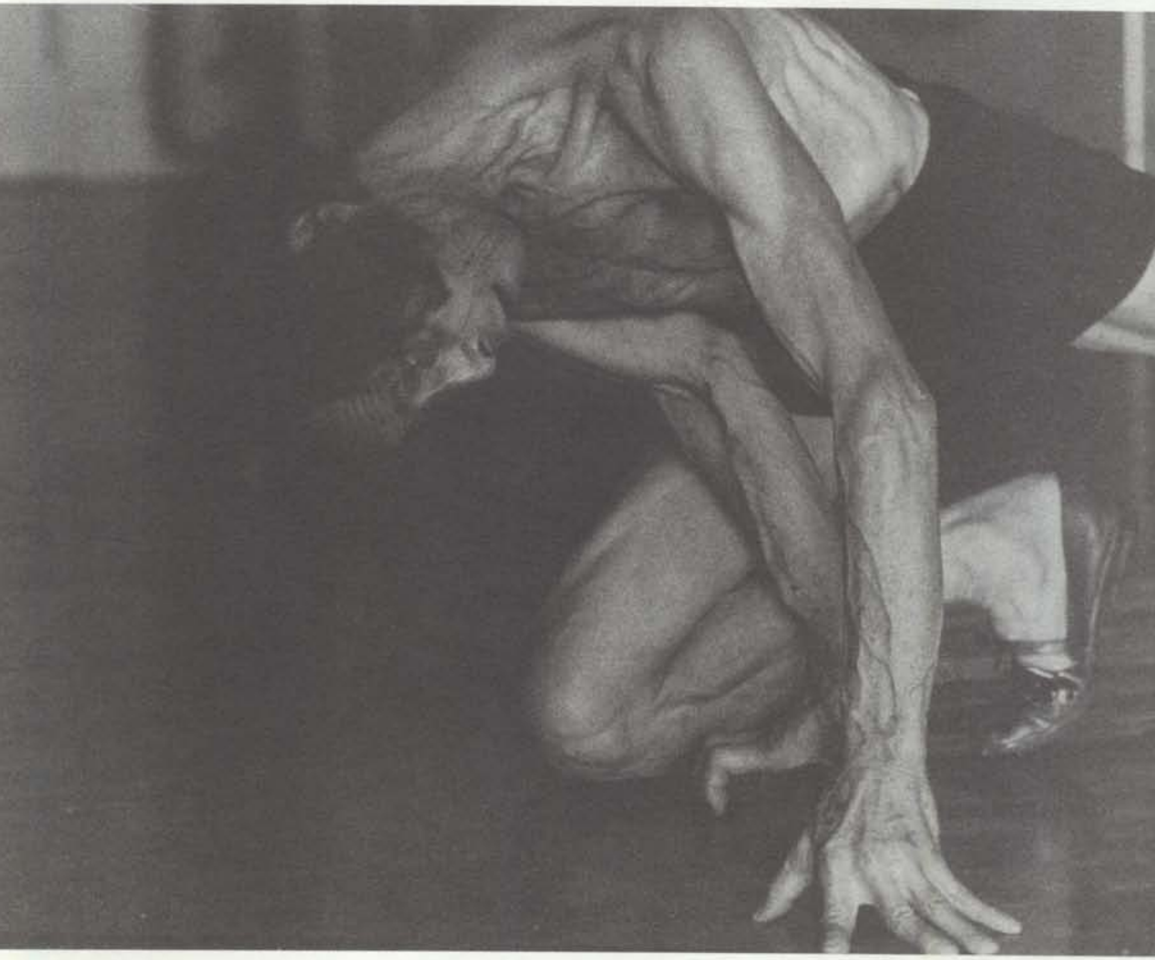


Não é para pensar — não pensem — façam até onde, num certo sentido, possam tocar. Nada vai acontecer se ficarem repetindo e repetindo que basta dar o melhor de si. Porque é bem melhor dançar no limite do disparate. É isso que quero que vocês treinem. Por isso, hoje, façam alguma coisa inusitada, com todo o afinco, e por uma hora; não por cinquenta minutos, só cinquenta minutos. Essa dança, semente anímica da consciência cósmica, consciência cósmica, isso é Deus.

Aprendi muitas coisas com meu saber insuficiente. O Sol e a Lua são um pedaço do universo que foi usado, usado e usado até não ter mais serventia. Fim da vida. Nesse momento, será que ela acaba? Num canto do sistema solar, algo foi tão, tão usado que desmoronou. A partir desse ponto, depois de ser usado, depois de ter começado a se desmoronar, depois de morrer de uma certa forma, o que nasceu foi o Sol. Vivência e mais vivência, e um canto começou a desmoronar. O que começou a desmoronar é a Terra, o Sol, e depois o resto dos planetas.

ELEVATOR NO. 3

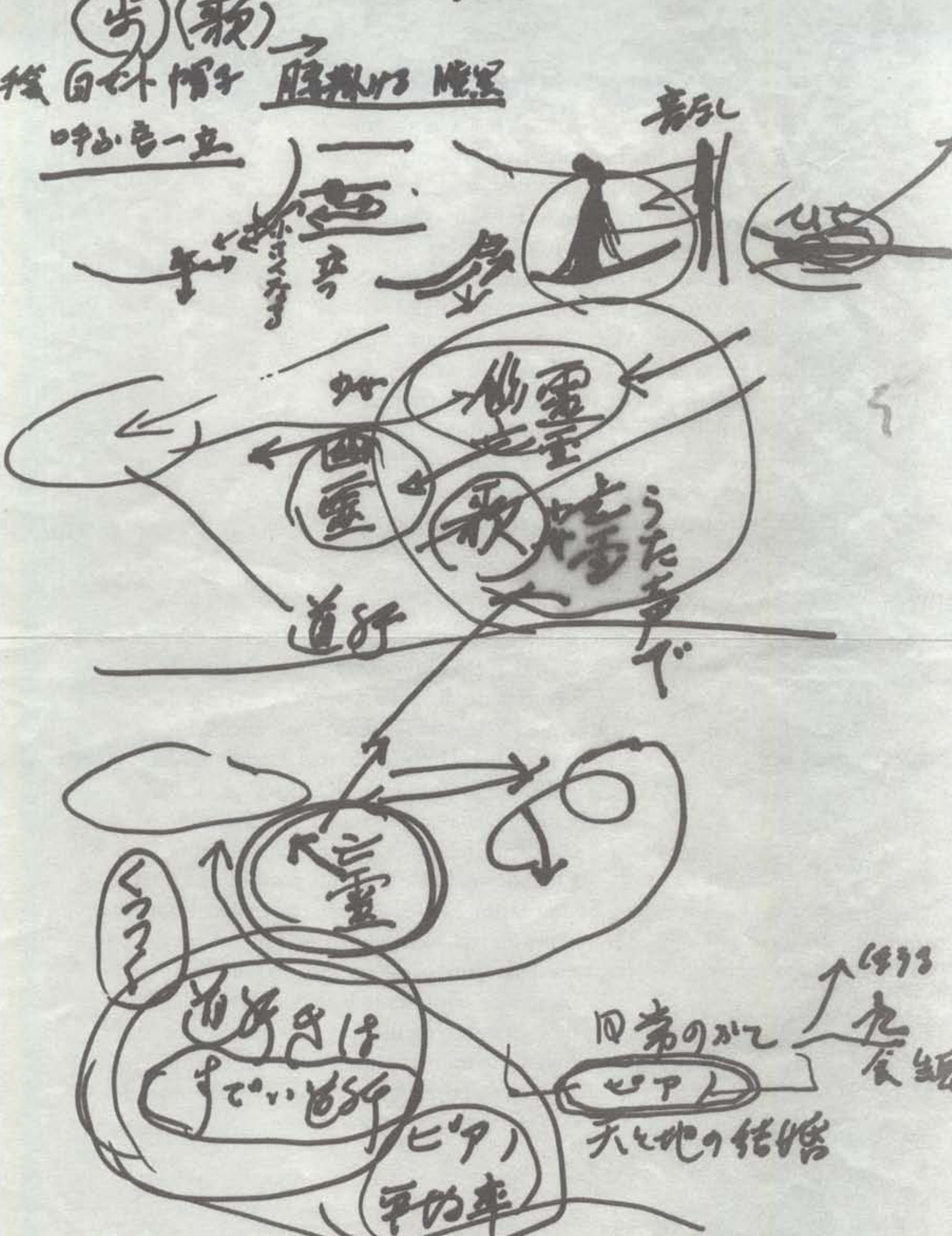
A hora chegou e o vento trouxe... A hora chegou e o vento trouxe... O vento parou e foi aprisionado numa nuvem cinzenta. O que você está esperando dentro dessa nuvem cinzenta? O que você viu? Está vendo, não é? O que você está vendo de dentro dessa nuvem cinzenta? Está vendo a si mesmo? Ou a nuvem cinzenta é você mesmo? Ela tem forma ou não tem? Tudo o que toca é você. Que tal enfiar a sua cabeça de *cumulonimbus* na nuvem e se remexer com toda a coragem? Fervilha a alegria, carrega seu corpo até as nuvens, ei, está ventando. O vento é você — e é através do espírito que ele sopra.



Sigam em frente, diretamente, até perderem o fôlego. Sem permitir que nada se intrometa pelo caminho, sigam num único ímpeto até onde puderem. E se vocês se transformarem enquanto se precipitam, tudo bem — não há precipitação sem mudanças. Se enquanto se precipitam vocês se transformam, não há nada a fazer, vocês são obrigados a se transformar. De um jeito ou de outro, entrar de cabeça e se enfiar, se enfiar, se precipitar em seu interior, se precipitar e se precipitar, durante vinte e cinco minutos. O que isso significa? Ir até onde puderem ir. Agora existe você. E qual a relação com esse existir? Na medida em que se vai até onde se pode, penetra-se até o limite, não é assim? Será que seu ombro penetrou até o fim? Será que seus olhos penetraram até o fim? E o seu pescoço? E a ponta dos seus dedos? Como anda o compasso? Vão seguir sempre com o mesmo compasso? O compasso muda a cada instante. Isso não é o tempo. Ir até onde der, não se trata de uma sequência inerte. Penetro até o centro do universo, minhas costas são parte do universo. Quando penetramos por completo, estranhamente podemos ver as coisas. Não importa o que sejam.

Havia um degrau e depois outro e outro. Veio subindo aos poucos, mas como fica o elo, então? Basta descrever uma espiral — e subir até o topo. Quando estiverem subindo até o topo, podem girar o corpo, podem não girar, podem se dirigir ao lado oposto. E aí, pontos importantes vão crescendo aos poucos. Crescer é se aproximar mais e mais do céu, sem parar, em espiral.

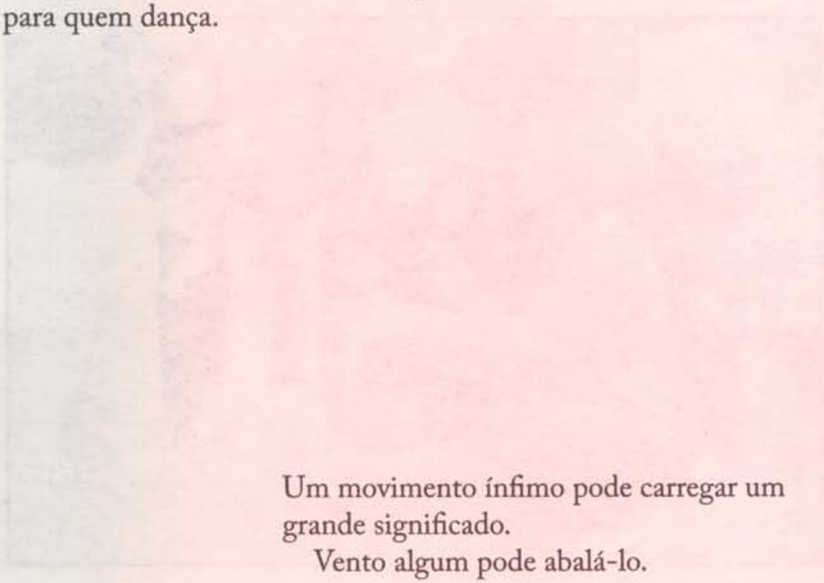
De repente, diante de meus olhos, apareceu um espírito, ou um deus, algo como um deus, como se, com a mente vazia, houvesse um monte de aves — esse é o sentimento, entenderam? Serenamente, com extrema tranquilidade, ao olhar o rosto. Uma dança assim é fantástica. Dentre minhas obras, a melhor foi aquele tango que dancei,[8] só aquela música. Ainda hoje acho que foi o máximo.


歩（歌）
[illegible] 拍子
腰掛ける [illegible]
呼ぶ声一立
小さくなる
立つ
音なし
かな
幽霊
幽霊
歌
[illegible]
うた声で
道行
亡霊
くつろ
道行きは
すでに道行
ピアノ
平均率
日常のなかで
ピアノ
天と地の結婚
くずれる
食

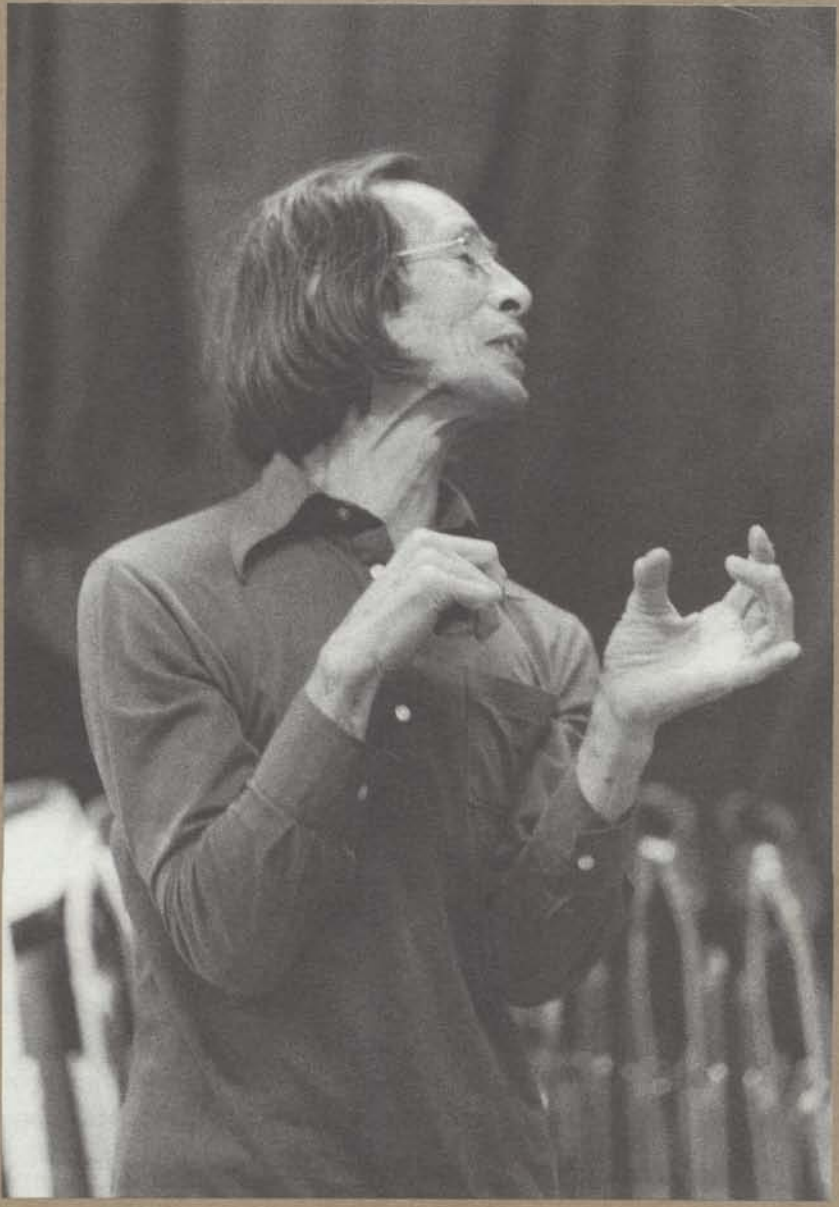
Quando faço assim, "mamãe", já sou abraçado por ela. Tem que ser assim, esse é o sentimento. Estou com 88 anos, faço 89 em outubro e, mais um ano, terei noventa anos. É assim que se dá esse "mamãe", nessa situação em que mais um passo, mais meio passo, minha vida se apaga, eu morro. A vida, a alma, é sempre "mamãe". A alma precede. Mais um passo e a carne desaparece. Morre. Depois disso é a dança de espíritos, a dança de fantasmas, o fantasma. Torna-se dança de fantasmas porque a carne não aguenta mais? Porque é lindo demais, é lindo, então esqueça o corpo. Quero continuar minha dança de fantasmas mesmo depois de morto.

A lua nasceu. Mas a lua, ela não tem relação com o que o homem faz dessa ou daquela maneira no dia a dia, porque a vida cotidiana segue. *Everyday life*. Lua. Às vezes, assim, "olha a lua, surgindo de trás das montanhas! A lua surgiu iluminando todo o vale. Olha a lua!". Debaixo do céu, a fumaça da vida cotidiana, há os afazeres da vida humana. Quando se diz: "olha, a lua nasceu!", há uma vida assim. Lua e sombras não existem por elas mesmas, independentes. Quando se dá um passo, um passo que abarca cem anos, basta esse sentimento e até a lua cabe dentro disso, a ponto de lhes perguntarem se vocês se transformaram em lua. Com total liberdade, tentem fazer *free style*. Vamos dançar com vida.

O rosto leva um sorriso. Um sorriso surge no rosto. Mas o interior se contorce de loucura. Que lindo seria se pudessem treinar com esse espírito! Esse sorriso é uma feição do diabo — o diabo jamais aparece com uma feição aterradora, ele aparece com um sorriso, ele tem uma beleza nunca antes vista e uma dureza de aço, o rosto e a figura totalmente opostas. Feridas de diabo nunca se manifestam externamente, crostas de ferida nunca se manifestam externamente. Elas não aparecem por fora, elas grudam em seu interior. Mesmo que se forme um tumor, por fora não aparece nada — mas dentro, dentro está cheio de pus e excrementos. Está ferido, cheio de crostas, mas por fora não aparece nada. Isso é muito importante para quem dança.



Um movimento ínfimo pode carregar um grande significado.
Vento algum pode abalá-lo.



Me pergunto se não há um céu e um inferno neste nosso mundo. O céu fica no alto e o inferno, embaixo, é isso? Em suma, viajar pelo mundo que é seu, isto é o paraíso, isto é o inferno, o céu, um outro lugar. Li várias coisas escritas sobre o céu e sobre o inferno mas, para mim, são coisas escritas sobre a nossa realidade.

Céu e inferno não ficam no mundo real? Como nunca vi ou vivi nem no céu nem no inferno, não tenho a resposta, mas, em se tratando do interior da alma, sei que nela existe um inferno terrível.

Com seriedade — mesmo que seja um disparate, embora talvez não chegue nem mesmo a ser um disparate. Um disparate, mesmo que julguem ser fácil de fazer, pode ser que cheguem a apenas uma imitação dele. O verdadeiro disparate, acreditem, não é nada fácil de se alcançar.

Estava montando uma quadra de tênis com um aluno, sabe? Quando ergui a picareta nas mãos, trombei em cheio e capotei. Caí com tudo, como se tivesse sido derrubado por um mestre de judô. E olha que pratiquei judô por bastante tempo, mas isso nunca tinha me acontecido. Recomecei tudo e, de novo, *paf!*, capotei com tudo.

Não podia acreditar que o acaso acontecesse uma única vez. Ele pode acontecer cem, duzentas, inúmeras vezes. Eu vivi essa experiência. Fazer assim, assim, assim até o fim. É verdade que é uma única vez, mas também é verdade que existem acasos que não são únicos, que se repetem infinitamente.

A dança não está desconectada da vida cotidiana. Digam isso a vocês mesmos e comecem a dançar. Vocês começam vacilando desde o primeiro passo, o primeiro movimento. Mas no dia a dia trocamos palavras e, nesse ato, consumimos várias relações. A tal da dança elimina pensamentos, elimina explicações; além do mais, ela é volátil como o éter. Os elementos da dança devem estar colados ao corpo assim como estão colados à vida cotidiana. Acaso este é um movimento ferido? Um movimento que brotou de seu corpo? Um corpo estranho, uma toxina entrou em seu corpo e ele a rejeitou, transformando-a em pus expelido pelo corpo. Sofreu, sofreu, e, quando menos se esperava, esse sofrimento estava incrustado... num certo sentido, o homem vive sobre a morte de outrem, sustentado por mortes alheias. Viver flanando, nem pensar! Seja você um escritor, um dançarino, ou mesmo uma pessoa comum, no fim das contas, cada um cresce recebendo as graças dos mortos.

O universo que nós imaginamos não era só um. O universo existe ao infinito. Este universo, aquele universo — aí se criam os seus desejos. Quando você formular o seu desejo, já estará agindo de acordo com ele. Com o instinto, mudando assim a sua forma. Existem danças assim, não?

4

Todos estão aqui se empenhando ao máximo — mas está completo ou incompleto? Não há incompleto que não abarque o completo. Existe a palavra “inacabado”. Não há completo que não abarque o inacabado. Por isso, quando se dança pensando, “será que é assim, será que é assado?”, temos que cuidar de cada um deles, ainda que seja incompleto, pois contém o completo. Sem perder as esperanças, preparados para o erro, sem pensar em fazer certo. Com cuidado, muito cuidado. Vocês devem encontrar por si mesmos. Isso é algo importante não só para vocês, mas para mim também.

Que seja um iniciante ou um novato, para mim não importa. Mas eu tenho um pedido: não dá para ficar parado. Se conhecermos o grau de nossas forças, a dança da flor, na intensidade de suas forças, permanece pelo resto da vida. Se nos afogarmos tentando dançar além de nossas próprias forças, mesmo a flor que nasceria de suas próprias forças acabaria morrendo. O termo “iniciante” se refere a esse momento. Quando se é jovem, temos que vivenciar as mínimas coisas — e isso, inclusive agora.

201139

201140

Antigamente, existiam vanguarda e várias outras coisas. Hoje em dia, no entanto, não se fala mais em vanguarda, é a palavra "performance" que está na moda. Outro dia, me encontrei com Kenji Nakagami. "Quando penso na vanguarda japonesa, sempre me sinto tomado de vergonha, é difícil suportar… o que é que estão fazendo!?" Cuspi-lhe todas essas palavras. Tenho a impressão de que as vanguardas e as performances existem sem levar em conta, nem mesmo vagamente, as questões básicas do homem, é isso que me parece. A arte dos artesãos, eu pressinto, nada tem a ver com a expressão "como você é bom!". Sentir-se pressionado a dançar na base, a dançar até a nossa alma se convencer quando ela não se vê convencida, é isso que é ser um artesão. Na definição de arte artesanal, artesão é aquele que, não sei por quê, se envolve com as questões relacionadas ao ser humano.

Se uma porta de ferro se colocar à frente de vocês, ao invés de pensar que não podem adentrá-la, por que não entrar por ela? Se duvidarem, não irão conseguir atravessá-la. Mas se derem o primeiro passo acreditando que é possível, pode ser que até já estejam do outro lado. Acredito nisso. A dúvida é uma espécie de dom do ser humano; a partir de uma ideia preconcebida, vocês jamais vão atravessar uma porta de ferro. Quando olharem para as coisas a partir de ideias preconcebidas, provavelmente não conseguirão escapar de vocês mesmos. Quando pensarem, já precisam estar agindo.

Não é fácil cada um viver carregando os seus próprios problemas. Nessas condições, sofremos, sofremos, e nos entristecemos, e nos alegramos, acontece de tudo. Um homem carregado de problemas se aproxima. Nessa hora, "eu tenho um problema assim ou um problema assado", não é esse tipo de treino que é importante. Com naturalidade, de leve, inconscientemente, ele está com algum problema, parece cansado, será que tem alguma coisa? — é melhor que os movimentos sejam simples, assim. No começo, andava assim, "olha o lobo!" — mas não se sobressaltou "*uau!*" porque veio o lobo. "Olha o cobrador de dívidas!" Viver é difícil. Por isso sempre acontece alguma coisa. Como temos que viver em constante embate, "olha o cobrador de dívidas!", e sair correndo para se esconder — não é assim que tem que fazer. Basta um pouquinho, tenha o inseto como modelo. O inseto se move de leve. Dentro, com todo o corpo. Músculo, tudo está em movimento. "Olha o lobo!" — sem se movimentar muito. "Olha o lobo!" — a coisa em si. Sem se mexer muito.

Devagar, não importa, todos os momentos vivem. Assim como todos os momentos constroem o mundo. Assim como a sola do pé, as costas, seja lá o que for, tudo se une e constrói o mundo. É melhor se mover lentamente. Para fazer esse mundo penetrar na alma.

Notas

1 Considerações de Kazuo Ohno em torno do poema "Primavera", da antologia *Gunkan Mari* [O encouraçado Mari], do poeta Anzai Fuyue.

2 No original, *matsuri*: festivais realizados sazonalmente em diversas regiões do Japão. Optamos por traduzir por *festim* para seguir a relação que Ohno estabelece com a obra de Rimbaud, *Uma temporada no inferno* (trad. bras. de Paulo Hecker Filho. São Paulo: LP&M, 2002). [N.T.]

3 Um dos termos chave da estética japonesa, cujo sentido original era *o misterioso, o profundo, o elegante*. O termo adquire diferentes sentidos conforme a expressão cultural que o adota. No contexto do teatro nô, esse termo foi adotado como princípio estético, podendo ser traduzido por *charme sutil*, *simplicidade elegante* ou *profundidade misteriosa*. [N.T.]

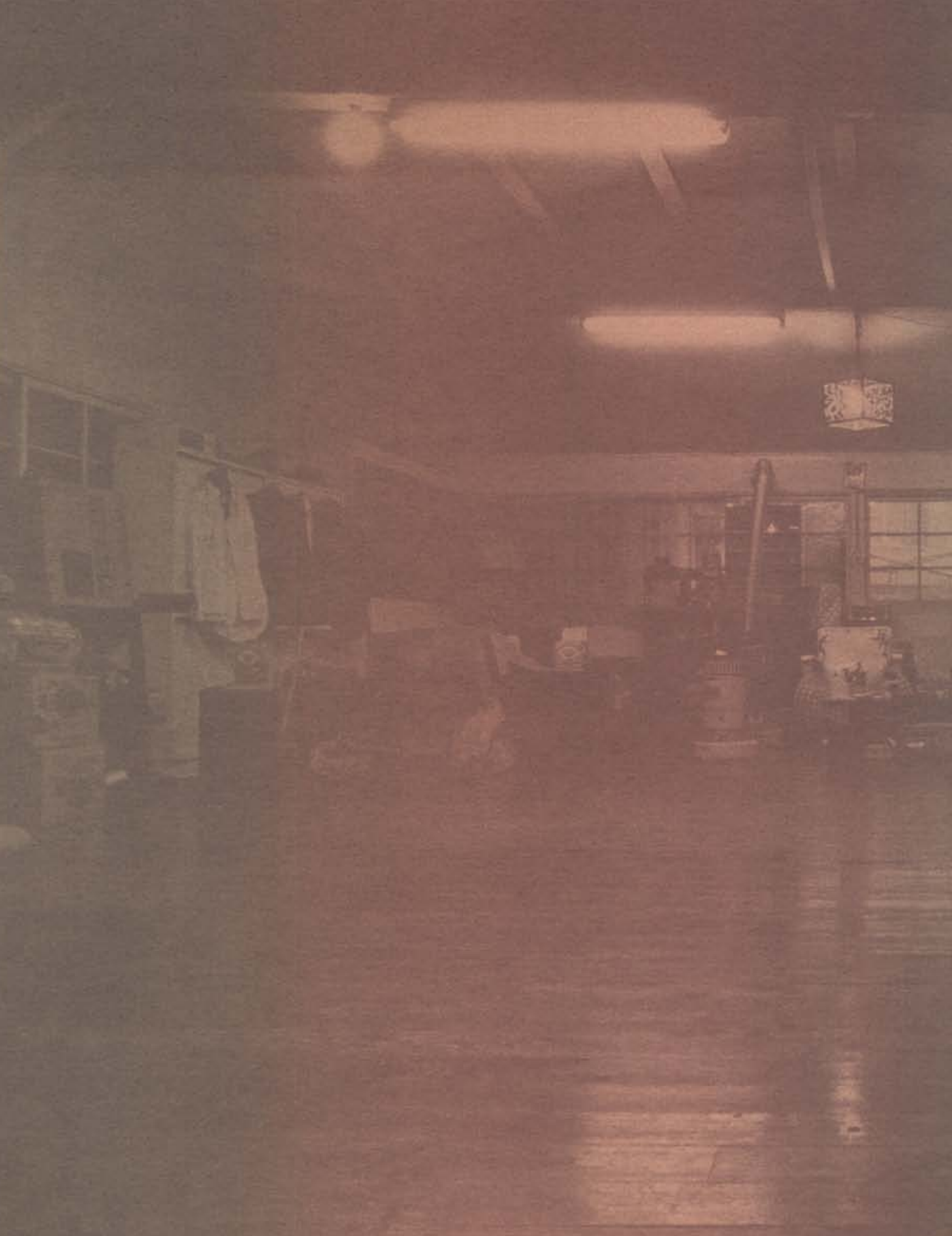
4 Alusão à obra de Kenji Miyazawa, *Viagem noturna no trem da via láctea*, de 1927. [N.T.]

5 Literalmente, "ginástica de rádio", uma ginástica coletiva realizada todas as manhãs ao som de uma música transmitida pela rádio. [N.T.]

6 No Japão, crianças são carregadas e embaladas nas costas.

7 Local onde foi realizada a primeira apresentação de *La Argentina*, em 1977.

8 Referência à performance *La Argentina*.



A dança entre a carne e a palavra

por Éden Peretta

A palavra sempre foi importante na metodologia de trabalho e no processo criativo dos fundadores da dança butô. A investigação radical da materialidade do "corpo de carne", proposta por eles, não poderia ter se efetivado sem a abstração e a impalpabilidade próprias à palavra. Mesmo com funções e cargas semânticas distintas, a palavra foi protagonista tanto nos trabalhos de Kazuo Ohno quanto nos de Tatsumi Hijikata, mas assim o fez muito mais pela potência das imagens que gerava do que pelos conceitos que possivelmente buscava circunscrever. Nesse sentido, acessarmos os aforismos utilizados pelo mestre Kazuo Ohno em seus inúmeros workshops nos possibilita adentrar não somente um restrito universo conceitual, mas sua densa e complexa poética, uma vez que, para ele, as palavras sempre se ofereceram antes como um trampolim do que como uma prisão, isto é, mais como algo que impulsiona o voo livre do que algo que possa limitar a experiência subjetiva. Para compreendermos melhor esse universo poético que sustenta a arte de Kazuo Ohno, é necessário nos aproximarmos um pouco de sua biografia, destacando alguns pontos essenciais de sua experiência de vida que acabaram por transformar profundamente a sua arte.

Considerado um dos maiores intérpretes da dança moderna no Japão, Kazuo Ohno reconhece o seu encontro pessoal e artístico com o dançarino Tatsumi Hijikata como um verdadeiro divisor de águas em seu percurso profissional. A acidez e a subversão do pensamento de Hijikata o ajudaram a reelaborar algumas das matrizes poéticas de seu próprio trabalho, alimentando igualmente uma duradoura relação de amizade e de colaboração artística.

Filho herético de seu tempo, Hijikata condensou em seu corpo um imbricado processo de hibridações culturais materializado, em grande parte, por outros artistas que protagonizaram a "vanguarda suja" das décadas que se seguiram à derrota japonesa na Segunda Guerra Mundial.

Impulsionados pelo sentimento contraditório de destruição-liberação causado pela derrocada da cidade de Tóquio, subtraída das formas de suas casas e prédios, os artistas daquela época se viram diante de um contexto fértil e aberto que potencializou suas criações. Se a forma não mais existia como estímulo referencial, as experimentações tornavam-se extremamente livres, tanto em seus princípios quanto em seus fins.

Hijikata, em seu comportamento anárquico, relia e transcendia muitas das influências que atravessavam aquela atmosfera coletiva de contestação política e artística. Fortemente influenciado pela literatura maldita francesa e pelo pensamento filosófico proveniente de alguns pensadores europeus, Hijikata reelaborou sua poética, inicialmente lapidada pelo barro, o frio e a escuridão de suas experiências infantis camponesas. A convivência com a marginalidade urbana — ladrões, prostitutas e travestis — nos anos seguintes à ocupação norte-americana na Tóquio pós-guerra [1945-1952], emprestou-lhe instrumentos mais contundentes para a desconstrução da normatividade do corpo, os quais, ao se somarem às corrosivas influências europeias, ajudaram-no a edificar sua postura de oposição radical às múltiplas formas de normatização da vida e de seus limites.

A influência mais decisiva vivida por Hijikata, contudo, talvez tenha sido justamente o seu encontro com Kazuo Ohno. Em sua primeira estadia em Tóquio, em 1949, Hijikata presenciou uma performance que o desestabilizou profundamente, modificando de modo significativo a sua concepção de dança. Durante um festival de dança moderna organizado pela companhia da dançarina e coreógrafa japonesa Mitsuko Ando, Hijikata testemunhou a primeira atuação oficial de Kazuo Ohno.

Recém-tornado da guerra como ex-prisioneiro do campo de Nova Guiné, Kazuo Ohno havia superado seus traumas e as mazelas do exército para se dedicar novamente à dança, já com seus quarenta anos de vida. Com uma poética singular e uma temporalidade desequilibrada que intoxicava o espaço sensorial criado por seus gestos, Ohno enfeitiçou o jovem Hijikata, conduzindo-o a labirintos ainda desconhecidos. Foi dessa forma que o "dançarino da poção mortal" invadiu o seu corpo, desestabilizando suas certezas e refundando visceralmente o seu entendimento sobre a dança. Hijikata relata que percebeu, na presença e na dança de Ohno, uma substância escura que via escorrer no espaço vazio deixado por cada um de seus gestos, a qual denominou *ankoku*.

Assim, de maneira recíproca e com intensidades e tempos distintos, o encontro desses dois densos dançarinos possibilitou o nascimento da dança butô. É por isso que a maioria dos historiadores e estudiosos da dança identificam ambos como seus criadores. Hijikata se apresentaria, portanto, como o arquiteto do *ankoku butô*, enquanto Ohno seria o grande inspirador, o eterno parceiro e o maior difusor da dança butô pelo ocidente e pelo mundo. Ambos, dessa forma, se oferecem como pontos de fuga em torno dos quais se desenha o complexo fenômeno da dança butô, com contornos mais esboçados que nítidos, cheio de arestas e fissuras, projetando-se, aberto, a releituras infindáveis e futuras. Um fenômeno que se mostra complexo mais pela diversidade das emaranhadas influências poéticas que compõem as suas raízes do que pela concretude — e simplicidade — de sua experiência final, seja em cena, seja no processo de investigação que propõe. Foi na tensão criada entre as diferenças e complementariedades de ambos os projetos poéticos que se edificaram os fundamentos daquilo que atualmente denominamos butô.

Os debates que permearam a convivência entre os dois artistas nos revelam questões interessantes que, de um jeito ou de outro, trazem à tona a impossibilidade de dissociar a vida da arte. E é justamente dessa zona nebulosa que supostamente se interpõe entre essas dimensões da existência que emergem diferentes entendimentos capazes de reformulá-las reciprocamente, de modo profundo e transversal, desdobrando-se em potentes matrizes poéticas para os trabalhos de ambos os artistas. Discussões sobre política, sociedade, religião e arte sempre temperaram o relacionamento profissional e de amizade de Ohno e Hijikata. E as suas divergências acabaram por gerar distinções intrigantes em suas metodologias de trabalho e em suas atuações.

Um exemplo claro das divergências entre os dançarinos estava em suas discordâncias religiosas, pois enquanto Hijikata era ateu e materialista, Ohno converteu-se desde jovem ao cristianismo batista, assumindo uma cosmologia específica que ajudou a modificar algumas concepções fundamentais de sua poética. Os valores cristãos incorporados nessa sua conversão se sobrepuseram a todo um universo budista difuso em seu passado familiar, bem como a alguns princípios xintoístas presentes em um nível subliminar da cultura japonesa, reconfigurando, assim, muitos dos princípios poéticos e filosóficos de sua futura dança.

O cristianismo de Kazuo Ohno foi permeado significativamente pelo pensamento do filósofo cristão Kanzo Uchimura [1861–1930], um importante pensador e pacifista do Japão pré-guerra que acreditava que a Igreja como instituição era desnecessária e, às vezes, até mesmo um obstáculo para a fé cristã. Ele criou o termo *mukyoukai*, ou "cristianismo sem igreja", ainda hoje utilizado para distinguir a sua tradição. O pensamento de Uchimura sintetizava uma busca pela subserviência a Jesus e ao Japão, lutando pelo desenvolvimento de uma forma japonesa de cristianismo. Nesse sentido, mesmo que não adotasse de maneira explícita essa filosofia, Ohno possuía uma cristandade atravessada por princípios pacifistas e por um desejo quase anarquista de restituição aos seres humanos da capacidade de conexão direta com suas dimensões espirituais, sem instituições nem hierarquias, concebendo as relações entre os seres de modo mais horizontal e equânime.

A sua crença em Deus contrastava fortemente com o ceticismo e o ateísmo assumidos por Hijikata, gerando divergências conceituais que, quando radicalizadas, transformavam-se em perspectivas técnicas. Suas posturas diante da afirmação da existência ou não da alma, bem como a suposta relação desta com o corpo, possuem evidentes desdobramentos estéticos e metodológicos dentro de suas propostas artísticas. Essa divergência conceitual desdobrava-se, por exemplo, em formas antagônicas de se compreender a questão da improvisação, bem como a relação entre a forma e a expressividade dentro da dança. Ohno assumia explicitamente a sua dança como arte de improvisação, certo de que a sua forma material se concretizaria por si mesma, desde que houvesse um conteúdo espiritual que a conduzisse. Para ele, a alma obviamente existia e era ela que guiava o corpo.

A discordância de Hijikata, para além da dimensão religiosa, talvez fosse alimentada pelo rigor de seu olhar de coreógrafo, a qual lhe emprestava uma concepção mais metódica e precisa da dança. Assim sendo, ele refutava a improvisação como procedimento técnico em cena, mesmo que a tivesse como recurso em seus processos de experimentação. A seu ver, e coerentemente com seu materialismo radical, a vida é que perseguiria a forma, isto é, a precisão do gesto e a sinceridade da presença do dançarino, uma vez transmutado em objeto, em matéria, convocaria um espírito, ou melhor, uma energia que animaria a sua expressividade passiva.

As discordâncias entre Ohno e Hijikata, todavia, não devem ser observadas somente pela objetividade de suas diferenças, uma vez que a grande contribuição das mesmas para o processo de constituição da dança butô reside justamente no espaço vazio e tenso que se interpõe entre elas, tal qual um campo magnético entre dois polos imantados. Para além das significativas distinções entre ambos, o processo de sinergia e colaboração entre os artistas se fundamentou em relevantes complementariedades. Para Ohno, uma das contribuições mais importante que recebeu de Tatsumi Hijikata foi justamente o poder e a força que estão presentes no erotismo. Ohno teve acesso ao erotismo decrépito e potente de Hijikata por meio da personagem Divina, uma velha e decadente travesti, trazida da obra *Nossa Senhora das Flores* de Jean Genet. Quando Hijikata propôs uma versão revisitada de *Kinjiki* [Cores proibidas] — performance inaugural do butô, de 1959 — pediu a Kazuo Ohno que participasse, executando um solo intitulado *Divinariane,* baseado na lendária personagem de Genet. Divina simbolizou, para Ohno, um grande ponto de mudança em sua poética, desconstruindo os resquícios de seu simbolismo ao imergi-lo inteiramente no universo de decadência moral e sexual do ser humano.

Depois que Ohno vivenciou a decrepitude sexual de Divina, a temática da vida e da morte foi relida e ganhou mais proeminência em sua obra, fato este evidenciado pela sua afirmação de que "uma dança que não tenha nenhuma relação com a morte e a vida não vale a pena ser vista nem dançada". Essa reflexão sobre o real significado da morte e da decadência proporcionou uma mudança radical em sua perspectiva de dança, uma vez que esses conceitos também se transformaram em um novo ponto de partida para seu processo criativo. A morte, até então vivida somente em seu peso, principalmente nos campos de guerra, ganhou uma outra coloração, mais poética, ao habitar as veias cansadas de uma velha travesti.

Divina também serviu como um estímulo essencial para que Kazuo Ohno se afastasse do universo da dança moderna europeia, até então seu lócus principal de atuação, assim como fonte constante de insatisfação e crítica. Ohno foi aluno de importantes figuras da dança japonesa, como Baku Ishii e Takaya Eguchi, os quais lhe possibilitaram um acesso indireto aos trabalhos de algumas das personalidades mais revolucionárias da dança ocidental da primeira metade do século xx, como Isadora Duncan, Émile Jaques-Dalcroze e, principalmente, Mary Wigman, ícone da dança de expressão alemã. Em muitos de seus processos de aprendizagem, Ohno, no entanto, afastou-se de seus mestres, pois identificou em seus métodos de trabalho somente mais uma abordagem técnica da dança, e não "a busca pela verdade".

Essa sua exigente busca por uma dança profunda e sincera talvez tenha começado a se construir exatamente em 1929, quando testemunhou o espetáculo da dançarina de flamenco La Argentina [Antonia Mercé, 1888–1936], no Teatro Imperial de Tóquio. Segundo as próprias palavras de Ohno, aquela atuação modificou radicalmente a sua concepção de corpo e de dança, pois transcendia à execução de meros virtuosismos físicos para desvelar "a união entre o céu e a terra", ou a "gênese do mundo" refeita diante de seus olhos. Essa experiência transcendental da dança passou a estruturar, assim, os anseios de seu próprio trabalho. Para Ohno, portanto, a partir daquele dia, a dança não poderia ser menos do que a experiência direta da potência da vida.

Nesse âmbito, interpretar a travesti Divina ajudou-o a ressignificar tanto a morte como o seu próprio entendimento sobre a vida ao acrescentar a esta a potência transviada de um corpo decadente, que se esgueira nas frestas da normatividade de uma sociedade moralizante e produtivista. Além disso, vestir as roupas íntimas de Divina acabou introduzindo-o também na arte do travestimento, a qual, sempre ressignificada pelas suas outras diversas experiências de vida, ajudaram-no a dar forma à sua poética. A partir desta experiência, Ohno passou a assumir diferentes estratégias de vacilação identitária, recriando individualidades sexuais múltiplas e colocando em cena personas masculinas, femininas, infantis ou indeterminadas.

Mesmo com esse protagonismo de Divina nas transformações de sua poética, é notório que Ohno sempre teve uma grande admiração por heroínas trágicas, o que alimentou de maneira subliminar seus processos criativos com doses significativas de sofrimento e loucura. Nesse sentido, a obra de Ohno emerge marcada por um espectro mais amplo de experiências humanas, protagonizado principalmente por figuras defeituosas que incorporam a decadência como uma possível forma de beleza, contrapondo-se, dessa forma, aos paradigmas ocidentais da dança que celebram, prioritariamente, a juventude e a beleza estética.

O encontro entre Ohno e Hijikata gerou, sem dúvida, outros incontáveis frutos nas carreiras dos dois dançarinos, marcadas principalmente por espetáculos memoráveis construídos nos mais de trinta anos de colaboração artística. Apesar de dirigir inúmeros espetáculos de Kazuo Ohno, Tatsumi Hijikata nunca ousou tentar coreografar o trabalho de seu amigo e grande inspirador, tamanho o respeito e admiração que por ele nutria. Limitava-se somente a indicar momentos de entrada e de saída de cena, bem como a sugerir personagens e atmosferas a serem criadas, confiando plenamente na expressividade e na sinceridade do "dançarino entorpecente".

Contudo, mesmo assumindo essa essencial contaminação que Hijikata propiciou em seu processo criativo, é indubitável que Ohno possuía já uma longa biografia permeada por inúmeras e decisivas experiências que o marcaram profundamente e, de algum modo, estruturaram a sua poética. Na verdade, o encontro incendiário com Hijikata trouxe consigo, além de novos elementos para o seu trabalho artístico, novas chaves de leitura para que Ohno pudesse reelaborar sua experiência de vida em direção a uma refundação poética. As práticas e o pensamento corrosivo de Hijikata serviram a Ohno como catalisadores para a releitura das matrizes inspiradoras de sua vida, que o seu corpo de dançarino moderno já transmutava em gestos, expressividade e escuridão.

A supracitada relação com o erotismo poderia ser um exemplo significativo dessas potentes releituras poéticas. Reconhecidamente identificado como um dos maiores legados de Hijikata para Ohno, a dimensão erótica sempre esteve presente em sua vida e em seu pensamento, mesmo com leituras mais abstratas e universalizantes. A figura materna, fonte inesgotável de energia feminina, apresenta-se como um das imagens-potência estruturantes da obra de Kazuo Ohno, uma vez que congrega em si grande parte de suas matrizes poéticas. Dentre muitos outros significados, a "mãe" se apresentaria como a conexão universal com a dimensão erótica, com o *eros* da humanidade, uma vez que foi a sua relação sexual com o pai que possibilitou o surgimento da vida humana.

Para além dessa dimensão erótica, a "mãe" também simbolizaria o útero, ou seja, a superfície primeira da vida, responsável não somente pela nutrição e geração da vida, mas também por fomentar as infindáveis possibilidades de movimentação que o ser humano desenvolveria já em seu período pré-natal. A "mãe", enfim, apresenta-se como uma espécie de síntese dialética entre a vida e a morte, uma vez que definha gradualmente enquanto nutre uma nova vida dentro de si. Ohno metaforizava o palco sobre o qual dançava como sendo o útero de sua mãe. Para ele, a "deusa mãe" encarnava a densidade da natureza em todas as suas ambiguidades, seja como fonte de nutrição, seja de terror, na qual a morte representaria renascimento e regeneração, e não apenas um fim. Desse modo, explicitava o vínculo evidente que os seres humanos possuem com a mãe, o qual inspiraria a dança íntima de cada um, as suas compreensões intuitivas, bem como o amor incondicional e o perdão.

A diferença entre as leituras de Ohno e Hijikata sobre a dimensão feminina parece ser significativa nesse ponto, gerando, por sua vez, diferentes apropriações em seus trabalhos. Hijikata nitidamente se aproximava do feminino enquanto mecanismo técnico e poético de vacilação identitária, principalmente por meio do travestimento e do erotismo decrépito e "maldito". Ohno, à sua maneira, assumia explicitamente o feminino como uma espécie de matriz arquetípica, isto é, como chave de leitura para diversas manifestações do universo, sintetizadas na imagem da mãe. A reincidência do uso de roupas femininas em seus trabalhos, portanto, possuía um lastro mais cósmico do que literal, já que seus vestidos longos traduziam a sua concepção do universo: um manto que deveria ser endossado pela alma que dança.

Segundo Ohno, o corpo era a instância de conexão entre o micro e o macrocosmo, e a dança, consequentemente, seria o movimento de fagocitose recíproca entre a alma e o universo. A sua concepção de dança fundamentava-se em um princípio "pancinético", no qual a onipresença do movimento gerava a vida e por ela era gerado. No limite, o movimento dançado era a busca pela própria vida. Nesse sentido, partindo desses seus entendimentos, tornam-se mais legítimas tanto a sua relação com a improvisação na dança, como a sua incansável recusa pela transmissão de técnicas codificadas em seus métodos de ensino.

Na concepção de Kazuo Ohno, a dança era algo intimamente conectado à vida e à morte desde as suas origens. A seu ver, a morte dos milhões de espermatozoides que não chegam a fertilizar o óvulo é o que permite o surgimento da vida. E a memória desse fato, bem como a consequente gratidão que deveríamos nutrir por ele, estão impregnados nas células mais profundas de nossos corpos, podendo emergir em cada gesto e em cada ação. Na poética de Ohno, portanto, se instaura a certeza da interdependência entre todos os seres, sejam eles vivos ou mortos. Essa multiplicidade de existências que subsidia a sua dança se apresenta como uma de suas matrizes poéticas mais importantes, pois seriam justamente esses mortos que, em suas palavras, preencheriam seu corpo de sabedoria e imaginação, de força criativa e fantasia.

As diferenças e complementariedades entre Ohno e Hijikata não se limitam, no entanto, somente aos planos filosófico, técnico e poético. Seus percursos cênicos apresentam igualmente zonas de sobreposição e de distanciamento, também em uma dimensão temporal. Entre 1960 e 1966, ambos desenvolveram um fecundo período de colaborações, das quais decorreram várias pequenas performances e memoráveis espetáculos. A encenação do espetáculo *Tomato* [Tomate], em 1966, acabou assinalando o fim desse primeiro ciclo de colaborações e se apresentou como um verdadeiro divisor de águas na carreira artística de ambos os artistas.

Nos anos seguintes à dissolução do coletivo *Ankoku butô-ha*, enquanto Hijikata radicalizava as suas experimentações, dando prosseguimento ao seu projeto político-artístico, Kazuo Ohno começou a enfrentar a sua maior crise criativa, iniciando um ciclo de quase dez anos de afastamento dos palcos, com exceção de algumas poucas participações em eventos organizados por outros artistas e de seu trabalho formativo contínuo junto aos estudantes, no estúdio de Yokohama. Essa sua espécie de letargia cênica, entretanto, tornou possível a abertura de um outro campo inesgotável de experimentações que, sem dúvida, alimentaram fortemente a sua poética, potencializando seus trabalhos futuros. Distante do público e, muitas vezes, da própria família, Ohno aproximou-se do diretor de cinema experimental Chiaki Nagano, com quem deu início a uma exploração poética que resultou na produção de três filmes, conhecidos em seu conjunto como a "trilogia do senhor O".

As explícitas referências surrealistas e os intensos processos de subjetivação e catarse que atravessam a estruturação da narrativa desses filmes permitiram a Ohno um confronto real com as suas próprias emoções, propiciando assim a ressignificação de suas imagens e matrizes poéticas. Esse período de investigação e experimentações ajudou-o a desconstruir muitos dos elementos que estavam cristalizados em sua arte, abrindo caminho para novas possibilidades de expressão. Essas experiências cinematográficas foram essenciais para uma profunda reviravolta no trabalho de Ohno, estruturando dessa maneira o húmus que, mais tarde, possibilitaria o seu renascimento para os palcos.

A sua participação nessa trilogia ajudou-o igualmente a ressignificar a sua relação poética com a imundice e os detritos, uma vez que as filmagens foram realizadas numa fazenda de porcos, problematizando esteticamente, dentre outros argumentos, alguns dos paradigmas da sociedade calcados sobre uma moral limpa e civilizada. A figura surreal, semi-humana, feita de barro e de esterco protagonizada por Ohno nas filmagens, serviu como elemento desengatilhador de uma exploração extensiva de suas memórias de infância, revolvendo uma matéria já decantada de sua história para trazer à tona elementos poéticos até então submersos.

Ao longo de quase uma década de afastamento dos palcos, Kazuo Ohno foi gestando dentro de si outras aproximações com a forma material de sua arte. A implosão dos códigos e a subversão dos signos estéticos vivenciados por suas experiências surrealistas, ampliados pelas desestabilizadoras experiências junto ao *Ankoku butô-ha* vividas anos antes, projetaram Ohno em um processo criativo alimentado por infindáveis combinações imagéticas e situado na tensa relação entre a forma e a potência.

O momento mais relevante desse processo de gestação — justamente porque consolidou o renascimento de Kazuo Ohno sobre os palcos — se deu na exposição de artes plásticas de seu amigo Nakanishi Natsuyuki, um pintor abstrato, realizada em 1976. Ao se deparar com uma pintura a óleo sobre lastra de zinco, Ohno ficou inebriado pela potência presente em sua forma material. A matéria cintilante diante de seus olhos parecia se movimentar, parecia dançar. Em um processo inconsciente de livre associação, as recordação da dançarina de flamenco, que quase cinquenta anos antes havia se movido diante de seus olhos como se conectasse o céu e a terra, deslocando o ar diante de seu corpo para recriar o universo com seus gestos, ressurgiram. Poucos meses depois, nasceria enfim o espetáculo solo *La Argentina Sho* [Admirando La Argentina], obra que consolidou o retorno de Ohno aos palcos, e deu início a uma longeva e ininterrupta série de atuações pelo mundo todo. Foi com mais de setenta anos de idade que Ohno se apresentou, em 1980, no Festival de Nancy, na França, desvelando as densidades que compunham o seu franzino corpo e propagando definitivamente a dança butô para o Ocidente.

Pela Europa e pelas Américas, Kazuo Ohno levou incansavelmente seus espetáculos e workshops, encantando plateias e alunos com sua dança entorpecente e seus discursos inspiradores. Passou pelo Brasil pela primeira vez em 1986, deixando reminiscências de sua presença em toda uma geração de exímios artistas e pesquisadores, que até hoje reconhecem as influências diretas ou indiretas que receberam de sua poética. Em parceria com seu filho, Yoshito, Kazuo Ohno pôde ainda criar diversos espetáculos e ministrar inúmeros workshops pelas décadas seguintes, até a sua matéria começar a contradizer a jovialidade eterna de sua alma. Aos 95 anos de idade, Ohno afastou-se definitivamente dos palcos, mas continuou, ainda por mais alguns meses, a ministrar seus workshops em seu estúdio de Kamihoshikawa, os quais passaram às mãos — até os dias de hoje — de seu filho e herdeiro artístico, Yoshito Ohno.

A morte de Kazuo Ohno, em 2010, no alto de seus 103 anos, parece não ter silenciado o seu legado para as novas gerações de dançarinos. Talvez pela consciência da degradação de seu "corpo de carne" realizada pelo tempo, Ohno pouco a pouco foi dilatando sua presença a partir de algo impalpável que pulsava dentro de si. Talvez de forma premonitória, anunciava o futuro destino de sua dança como uma "dança fantasma", uma dança "tão linda" que, de fato, seria possível ignorarmos completamente que lhe faltasse uma "forma material". E assim, ao se "despedir de sua carne e de seus ossos", reforçou o seu eterno desejo de continuar dançando "como um fantasma".

Essas imagens poéticas descritas por Ohno, legitimadas cotidianamente em toda a sua carreira artística, seja como mestre ou dançarino, reforçam, na forma e no conteúdo, alguns dos mais significativos princípios de sua metodologia de trabalho: as linhas de força que se interpõem entre a matéria e a potência, entre o corpo e a alma. Já que para Ohno a "alma guia o caminho", a sua dança se transforma em um campo de força gerado entre a potência e materialidade do movimento. O recurso da palavra em seus métodos de ensinamento, figura, portanto, como um *médium*, como um instrumento de transposição de universos, de "transcriação" da matéria. Dito de outro modo, Ohno parece utilizar o recurso da palavra para transmutar o suporte material de suas imagens-potência, conduzindo-as de uma matriz literária, poética ou discursiva, para a carnalidade do corpo humano.

Se em sua obra a palavra aparece realmente como um *médium* de transmissão da potência, que busca efetivar a substituição do suporte, a sua importância residiria, nesse sentido, muito além de sua forma material. O real significado de seus estímulos verbais estaria nas linhas de força entre a materialidade da palavra (a sua carne) e a potência geradora das imagens (a sua alma). Do mesmo jeito que a "alma guia o corpo", a potência das imagens trazidas por Kazuo Ohno nestes aforismos residiria igualmente nos espaços vazios e tensos entre cada letra ou palavra. Na transmissão da beleza de sua "dança fantasma", portanto, as palavras ditas — faladas ou escritas — são tão importantes quanto o silêncio e o vazio que entre elas se interpõem. As entrelinhas seriam, assim, tão importantes quanto as palavras; afinal, em seu pensamento, parecem ser elas que guiam o caminho.

ÉDEN PERETTA é Doutor em Studi Teatrali e Cinematografici junto ao Dipartimento di Musica e Spettacolo da Universidade de Bologna, na Itália, tendo a dança butô como argumento central de sua tese de doutorado, a qual foi parcialmente publicada no Brasil em formato de livro sob o título *O soldado nu: raízes da dança butô* (São Paulo: Perspectiva, 2015). Atualmente, é professor do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop), além de líder do grupo de pesquisa (CNPq) "Híbrida — poéticas híbridas da cena contemporânea" e coordenador do coletivo "Anticorpos — investigações em dança".

Crédito das imagens

p. 6 Teijiro Kamiyama
pp. 22-23 Teijiro Kamiyama
p. 25 Colomba D'Apolito
p. 27 Teijiro Kamiyama
p. 29 Kazuo Ohno Archive
p. 31 Shin Mikami
p. 33 Kazuo Ohno Archive
p. 35 Kazuo Ohno Archive
p. 37 Don Manza
p. 39 Teijiro Kamiyama
p. 41 Koichi Watanabe
p. 43 Takayuki Nakatake
p. 45 Kazuo Ohno Archive
p. 47 Irene H. Kuniyuki
p. 49 Nourit Masson Sekine
p. 51 Naoya Ikegami
p. 53 Teijiro Kamiyama
p. 55 Teijiro Kamiyama
p. 57 Hiroshi Takada
p. 59 Irene H. Kuniyuki
p. 61 Kazuo Ohno Archive
p. 63 Kazuo Ohno Archive
p. 65 Sachiko Takeda
p. 67 Kazuo Ohno Archive
p. 69 Koichi Watanabe
p. 70-71 Haruhisa Yamaguchi
p. 73 Teijiro Kamiyama
pp. 74-75 Tojun Okamura
p. 77 Bob Fujisaki
p. 79 Kazuo Ohno Archive
p. 81 Haruhisa Yamaguchi
p. 83 Yuichi Hiruta
p. 85 Sachiko Takeda
p. 87 Koichi Watanabe
p. 89 Hideaki Ishizaka
p. 91 Eikoh Hosoe
p. 93 Kazuo Ohno Archive
p. 95 Akira Inoue
p. 97 Kazuo Ohno Archive
p. 99 Lieuichi Yoshida
p. 101 Kazuo Ohno Archive
p. 103 Kazuo Ohno Archive
p. 105 Kazuo Ohno Archive
p. 107 Kazuo Ohno Archive
p. 109 Kazuo Ohno Archive
p. 111 Kazuo Ohno Archive
p. 113 Kazuo Ohno Archive
p. 115 Nourit Masson Sekine
p. 117 Nourit Masson Sekine
pp. 118-119 Teijiro Kamiyama
pp. 136-137 Haruhisa Yamaguchi
p. 139 Desenhos/Kazuo Ohno
p. 141 Teijiro Kamiyama
p. 143 Hideo Kazama
p. 145 Peggy Jarrell Kaplan
p. 147 Kazuo Ohno Archive
p. 149 Koichi Watanabe
p. 151 Marisa Uchiyama
p. 153 Desenhos/Kazuo Ohno
p. 155 Sachiko Takeda
p. 157 Akira Inoue
p. 159 Colomba D'Apolito
p. 161 Teijiro Kamiyama
p. 163 Shin Mikami
p. 165 Hideko Yoshikawa
p. 167 Desenhos/Kazuo Ohno
p. 169 Sachiko Takeda
p. 171 Sachiko Takeda
p. 173 Sachiko Takeda
p. 175 Hiroshi Takada
p. 177 Kazuo Ohno Archive
p. 179 Kazuo Ohno Archive
p. 181 Desenhos/Kazuo Ohno
p. 185 Kazuo Ohno Archive
p. 187 Kazuo Ohno Archive
p. 189 Kazuo Ohno Archive
p. 191 Kazuo Ohno Archive
p. 193 Naoya Ikegami
pp. 194-195 Shin Mikami
p. 197 Carlo Maria
p. 199 Haruhisa Yamaguchi
p. 201 Kazuo Ohno Archive
p. 203 Sachiko Takeda
p. 205 Eikoh Hosoe
p. 207 Sachiko Takeda
pp. 208-209 Kazuo Ohno Archive
p. 211 Tojun Okamura
p. 213 Lieuichi Yoshida
p. 215 Desenhos/Kazuo Ohno
p. 217 Kazuo Ohno Archive
p. 219 Kazuo Ohno Archive
p. 221 Tojun Okamura
p. 223 Kazuo Ohno Archive
p. 225 Sachiko Takeda
p. 227 Angela Waldegg
p. 229 Teijiro Kamiyama
p. 231 Colomba D'Apolito
p. 233 Munesuke Yamamoto
p. 235 Kazuo Ohno Archive
pp. 236-237 Teijiro Kamiyama

n-1edicoes.org

n-1

O livro como imagem do mundo é de toda maneira uma ideia insípida. Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira mais simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre n-1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n-1.

Gilles Deleuze e Félix Guattari